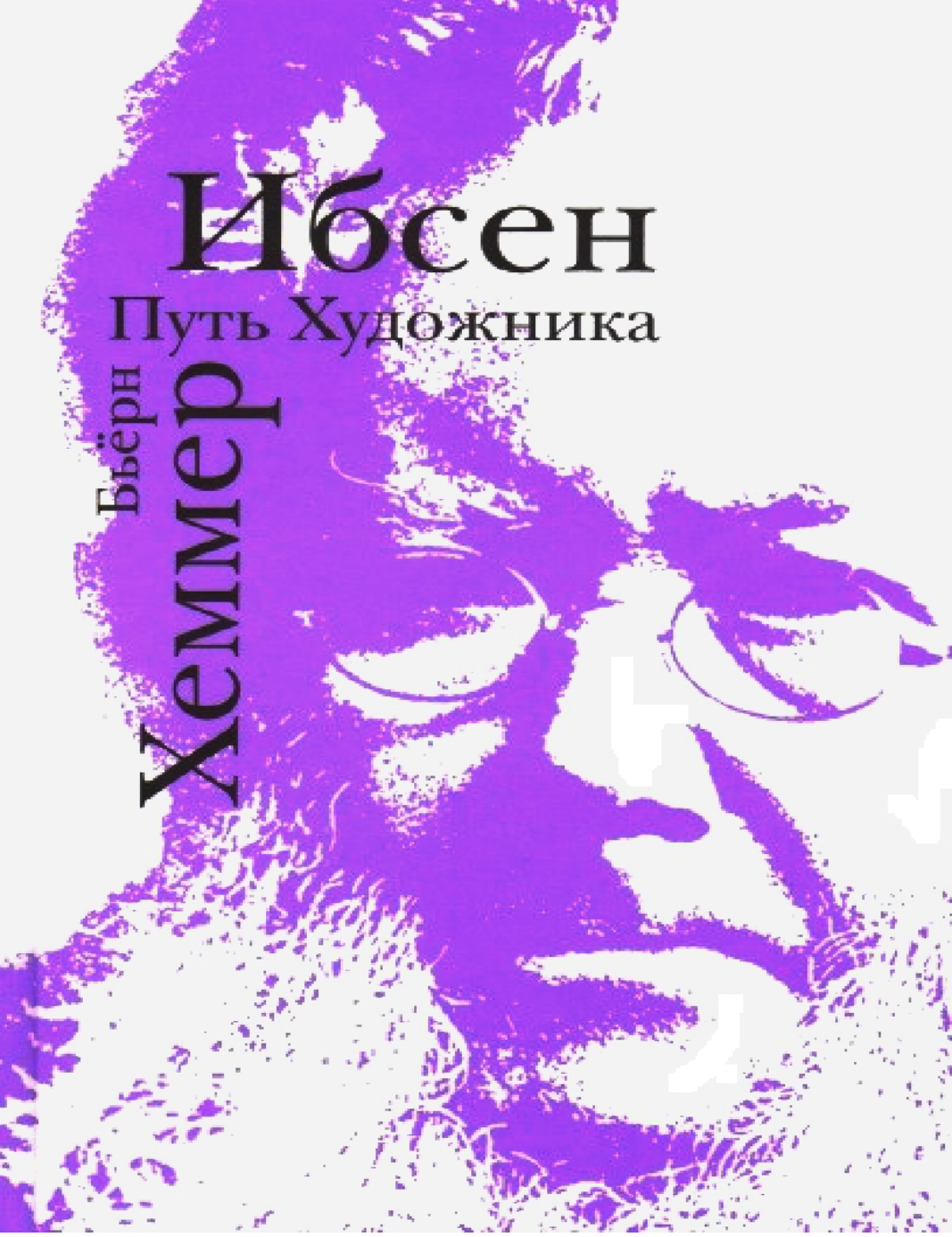

Ибсен
Путь Художника
Бьёрн
Хеммер

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга современного норвежского исследователя Бьёрна Хаммера — масштабное исследование творчества великого поэта и драматурга Хенрика Ибсена (1828–1906).

Автор рассматривает творческую эволюцию Ибсена в широком историческом и культурном контексте событий конца XIX — начала XX века, соотнося факты жизни драматурга с историей создания ибсеновских пьес и их последующей постановкой на театральных сценах Европы и Америки.

Исследователь предлагает современную интерпретацию творчества драматурга, используя материалы его обширной переписки и другие мало известные российскому читателю источники.

- Бьёрн Хеммер
  - К читателю
  - Пролог
  - Ибсен — писатель нашего времени?
  - Годы становления Ибсена
  - Буржуазный брак — конец любви: «Комедия любви»
  - Человек Ибсена: «Бранд»
  - Пер Ибсена или Пер Сольвейг?
  - Путь Ибсена к реализму: «Союз молодежи»
  - Ибсен и историческая драма: от «Каталины» до «Кесаря и Галилеянина»
  - Ибсен и социальная реалистическая драма
  - Ибсен и Италия: «От Шиена до Рима»
  - Три пьесы — три этапа творческого пути:
  - Власть бессильных: «Враг народа»
  - Отчаявшийся ребенок в искаженном мире:
  - От дома Хельмера к Мельничному водопаду в Росмерсхольме:
  - Во власти неведомого: русалка из «Женщины с моря»
  - Последнее прибежище генеральской дочери: «Гедда Габлер»
  - Путь творца: креативность и деструктивность в драме «Строитель Сольнес»
  - Воскресение к жизни земной: «Маленький Эйолф»
  - В царстве мертвых: «Йун Габриэль Боркман»
  - Короткий день воскресения: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»
  - Эпилог: ПУТЬ ХУДОЖНИКА

- Иллюстрации
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42

- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86

- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106

Бьёрн Хеммер
ИБСЕН. ПУТЬ ХУДОЖНИКА

К читателю

За несколько недель до Рождества 1899 года, на пороге нового столетия, была опубликована последняя драма Генрика Ибсена, которую можно считать эпилогом его творческого пути, — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Эта пьеса подводит итоги жизни одного именитого скульптора; в ней рассказывается о «живых мертвецах», об их прошлом и настоящем. В том же самом году, за несколько месяцев до появления пьесы, произошло еще одно знаменательное событие: в Кристиании открылся Национальный театр — тот самый театр, особой миссией которого станет воплощение на сцене произведений Ибсена, всего того, что было создано им на протяжении жизни.

Свое открытие театр ознаменовал тремя спектаклями, которые были связаны с тремя великими именами: Хольберга, Ибсена и Бьёрнсона. Что касается Ибсена, то, как это ни парадоксально, из всех его пьес выбор пал на «Врага народа» — драму, которая была написана семнадцатью годами ранее. Обстоятельства этой постановки и атмосфера спектакля достойны того, чтобы обратить на них особое внимание.

Общеизвестно, что в течение долгого времени Ибсен считался потрясателем основ современного ему общества, ниспровергателем всех общепризнанных авторитетов, врагом моральных ценностей и общественных установлений, а тут вдруг он сам становится одним из таких авторитетов, «столпом общества», неким культурным идолом.

Подумать только: тот самый Ибсен, который последовательно

ниспровергал все буржуазные ценности, то и дело давая обществу понять, что «король-то голый», — неожиданно занял место если не самого короля, то, во всяком случае, одного из его придворных! И вот Национальный театр ничтоже сумняшеся представил публике взгляд Ибсена на роль индивида в обществе, показал независимое мышление писателя и его отношение к свободе слова. Ни одно из произведений Ибсена не отражало так прямо и непосредственно всю сложность положения свободной личности — то есть самого Ибсена — в обществе, где «стесненные условия формируют ничтожные души». В пьесе говорится еще о том, что человек порой бывает вынужден покинуть свою страну, поскольку соотечественники не желают слышать обращенные к ним прямые и бесхитростные слова правды. Об этом автор пьесы, без сомнения, знал хорошо.

Да, в тот вечер обстановка в Национальном театре была необычной! Интересно, как ощущал происходящее сам Ибсен? Не забыл ли этот аутсайдер и глашатай правоты меньшинства, что именно он в свое время был «одиноким стрелком на форпостах»? Или, быть может, он надел на себя некую личину и просто позволил зрителям поверить в свою новую сущность? Добился ли он признания у своих соотечественников или по-прежнему оставался не понятым ими? А какова ситуация сегодня? Стремление найти ответы на эти вопросы и побудило меня написать эту книгу.

Существует довольно много фотографий и несколько скульптурных изображений Ибсена. В них так и сквозит некая официозность и хрестоматийность. В то же время образ Ибсена, сформированный множеством статей и книг (которых написано столько, что из них можно составить целую пирамиду), предстает весьма неоднозначным. Во всех этих статьях и книгах содержится масса противоречий, да и не все, что написано, отличается высоким качеством. У каждого ибсеноведа свое собственное мнение о писателе и его творчестве. И очень часто вместо того, чтобы представить фигуру творца во всей ее сложности, нам показывают лишь расплывчатый силуэт «Ибсена» — силуэт, в котором явно проступают черты самого исследователя. К сожалению, в научных и театроведческих работах нередко можно встретить такие обвинения в адрес писателя, которых он отнюдь не заслужил. При этом следует отметить жизненную силу и стойкость Ибсена, благодаря которым он переносил подобные нападки.

Настоящее исследование можно считать еще одним камнем, заложенным в башню, которая состоит из трудов, посвященных творчеству Ибсена, — в ту огромную башню, которая постоянно

растет. Имя этой вавилонской башне — ИБСЕН. Предлагаемая вниманию читателя книга является попыткой проследить долгий творческий путь великого писателя и драматурга.

Я поставил перед собой задачу показать тебе, дорогой читатель, мой собственный взгляд на творчество Ибсена, произведения которого на самом-то деле поняты гораздо меньше, чем обычно думают. Ибсен на протяжении всей своей творческой жизни больше всего на свете жаждал как раз *понимания*, и прежде всего — на родине.

В набросках к своей лебединой песне — драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — он описывает события, связанные с возвращением прославленного скульптора на родину, и замечает: «Только горы встречают меня с пониманьем, не люди». Конечно, это всего лишь реплика персонажа, написанная рукою Ибсена. Тем не менее она свидетельствует о самом главном: о взаимоотношениях Ибсена с его соотечественниками. Именно этот аспект творческой деятельности писателя пытались анализировать многие критики, да только без большого успеха. Что касается читателей, то сам Ибсен говорил: они нередко находят в его произведениях смысл, которого он туда не вкладывал. По мнению Ибсена, некоторые из читателей обладают более богатой фантазией, чем он сам.

Книга построена как собрание эссе. Все главы вполне самостоятельны, и их можно читать в любой последовательности. Традиционные исследования построены по принципу хронологии — произведения писателя рассматриваются одно за другим, в том порядке, как они были написаны и изданы. Такого рода порядок сохранен и в данной книге — правда, не всегда он соблюдается композиционно. Я его нарушаю, когда перехожу от подробного рассмотрения отдельных произведений к экскурсам в смежную проблематику и к более широким тематическим обобщениям.

В этой книге я не анализирую все тексты Ибсена в равной мере. Я лишь бегло затрагиваю его юношеские произведения, написанные в середине века, — и то лишь в связи с проблематикой других, более зрелых, произведений. Рассмотрение ранних текстов Ибсена помогает воссоздать общую картину его творчества и осмыслить тот факт, что на первых порах Ибсен как художник слова еще не сумел найти свой собственный путь. А вот поэма «На высотах» явилась уже важной вехой в его творчестве. Так же как и «Терье Виген», который был опубликован двумя годами позднее.

Некоторые главы этой книги, дабы их лучше понять, требуют знакомства с текстами Ибсена — например, когда мы

рассматриваем поэму «На высотах» или драму «Комедия любви». В наше время этим произведениям, как правило, уделяют мало внимания, что и побудило меня заинтересоваться ими. То же самое относится и к некоторым трудным для понимания поздним произведениям Ибсена.

В моей книге нет единого стиля. Одни главы написаны популярно, другие — в сугубо научном ключе. При этом я старался избегать неясности изложения, перегруженности терминами и абстрактного теоретизирования. Книга предназначена для всех, кто интересуется творчеством Ибсена, но она предполагает тем не менее знакомство с его произведениями. Я не ставил перед собой задачу рассмотрения и анализа необозримой литературы об Ибсене. В настоящее время ситуация такова, что любое, даже частное высказывание касательно Ибсена оказывается полемичным по отношению к тому, что написано раньше. А дать исчерпывающую концепцию творчества великого писателя не представляется возможным. Можно утонуть в цитатах и примечаниях. По этой причине я не слишком часто излагаю в моей книге мнения других исследователей. Хотя в некоторых случаях мне потребовалось подробно изложить иные точки зрения, опираясь в основном на исследования современных ибсеноведов. Это дает возможность сделать более рельефными и выдвинуть на первый план такие мнения, которые мне представляются особенно важными.

Время от времени некоторые темы у меня повторяются, и это неудивительно. По-другому и быть не может. Дело в том, что в творческом наследии Ибсена прослеживаются тесная взаимосвязь и общая линия развития — это он сам подчеркнул в 1898 году в предисловии к первому изданию собрания своих сочинений. По той же самой причине и я при рассмотрении отдельных произведений Ибсена то и дело возвращаюсь к некоторым своим основополагающим утверждениям и концептуальным выводам.

Драматургия Ибсена — своего рода вызов читателю. Многие его пьесы относятся к разряду самых «темных» по смыслу и самых трудных для толкования во всей мировой литературе. Такие драмы, как «Росмерсхольм» и «Строитель Сольнес», требуют от читателя и терпения, и внимания. В мире Ибсена события развиваются медленно, спешка там неуместна. Чтобы по-настоящему проникнуть в этот мир, нужно потратить много времени и внимательно вчитываться. Моя книга написана не для тех, кто лишен терпения, и не для узких специалистов. Моя цель — дать исчерпывающий анализ отдельных произведений Ибсена и вместе с тем представить полную картину его творчества для широкого круга читателей.

Что касается целостного подхода к изучению творчества Ибсена, то нужно отметить следующее: здесь, как в литературоведении или в культурологии, существует определенный скепсис относительно самой возможности дать исчерпывающую характеристику какому-либо явлению. Для некоторых подобный скепсис связан с метафизической идеей о том, что ограниченные способности нашего языка не позволяют полностью выразить всю многогранность того или иного явления. Именно этим скепсисом, когда не желают познавать общее и сосредотачиваются на частностях, и объясняется тот факт, что многое из написанного об Ибсене не представляет интереса для широкого читателя.

Ибсен писал как для читателя, так и для зрителя. Вот почему он придавал такое большое значение читательскому восприятию его драматургии, восприятию текстов как таковых. Ибсен полагал, что читатель должен иметь собственное мнение о пьесе еще до того, как увидит спектакль. Иногда театральные деятели демонстрируют элементарное непонимание ибсеновских текстов. И объясняется это порой очень просто — нежеланием глубоко вникать в тексты и осмысливать их. Что уж тогда говорить о возможности постижения духа и смысла той или иной пьесы Ибсена.

Моя книга — не жизнеописание Ибсена, хотя в ней описан путь, по которому он прошел. Его биография — это прежде всего его книги. Именно его творчество и составляет содержание его жизни. Произведения великого писателя, имеющие общечеловеческий смысл, представляют вместе с тем картину мира, которая сформирована его личным опытом и восприятием жизни.

Эта картина мира соткана им из его собственной веры, из его надежд, упований, из его тоски по несбывшемуся, из его любовных переживаний. Посему для читателя и для зрителя знакомство с тем или иным литературным произведением является уникальным шансом сориентироваться в действительности, лучше понять окружающий мир, своих собратьев и, возможно, самого себя.

Во многих драмах Ибсена мы видим настойчивое стремление постичь глубины человеческого бытия, постичь его целостность, подняться к синтезу и обобщениям — порой более дерзким и безоглядным, чем это делали другие, пытаясь познать мир, в котором мы живем. В этом, по большому счету, и состоит непреходящая роль художественного творчества. Оно позволяет нам видеть будущее, предпосылки которого всегда лежат в прошлом.

Хотя Ибсен во многих отношениях — еще не разгаданный писатель, я не претендую на то, что именно в моих руках находится ключ к пониманию творчества этого гения. Я просто не могу не отметить, что существует масса сомнительных утверждений относительно его творчества. Райнер Мария Рильке сказал однажды, что путь Ибсена неправильно отмечен на всех существующих картах. И эти волнующие слова постоянно звучали в моей душе, пока я работал над книгой. Путь мой был нелегким и долгим.

Кристиансанн, 2002

Бьёрн Хеммер

Пролог

Если мы стремимся постичь суть творчества Ибсена, единственным источником для нас послужат его рожденные в творческих муках тексты, которые он на протяжении полувека запечатлевал на бумаге. Только тексты Ибсена дают нам возможность понять, как именно ему удалось создать эту удивительную художественную реальность, в которой так густо и терпко намешаны главные вопросы его времени.

Творчество всегда является отражением субъективно воспринимаемой реальности. Но Ибсен был уверен, что «реальность», созданная им, отражает опыт его современников, то есть общий, коллективный опыт. А иначе все его усилия пропали бы даром. Нельзя утверждать, что изображенная Ибсеном современность в точности отражает жизнь тогдашней Норвегии. Но даже этот вымышленный мир совершенно реален. Притом он является частью и нашей с вами реальности.

Частная жизнь Ибсена лишена ярких драматических событий. Таков весь его жизненный путь — ребенок, бедный студент, театральный деятель, отец семейства и, наконец, писатель, все более и более знаменитый, представляющий Норвегию в мировом литературном сообществе. Его жизнь в значительной степени несла на себе черты буржуазной обыденности и замкнутости, и протекала она без каких-либо эксцессов. Зато он царил за своим письменным столом. Вот там он по-настоящему жил, создавая свой особенный мир — для себя и для современников. Все бунтарство Ибсена, все разломы бытия мы находим именно там — в его вымышленном мире. Там мы оказываемся лицом к лицу со страстями, с антагонизмами, с борьбой не на жизнь, а на смерть — со всем тем, что является судьбоносным как на сцене, так и в реальной жизни.

Большинство норвежцев имеет представление о том, кто такой Ибсен, самый знаменитый из уроженцев Норвегии. Этот образ сформирован в общественном сознании благодаря знакомству с произведениями Ибсена и книгами о нем, благодаря урокам учителей и театральным спектаклям, благодаря художественным выставкам и воспоминаниям портретистов и скульпторов, которым он позировал, а также историков литературы. Самое распространенное мнение сводится к тому, что Ибсен — законченный индивидуалист, недоступный и непостижимый, как сфинкс, ставящий острые вопросы и не дающий на них ответов. Его литературно-историческая судьба считается полной противоположностью судьбе Бьёрнсона,

который был народным поэтом, рупором большинства. Ибсен всегда полагал себя писателем для немногих, «одиноким стрелком на форпостах», который в своем духовном развитии по крайней мере на десять лет опередил современников. У тех, кто общался с Ибсеном, он, несомненно, вызывал уважение, но при этом он вел себя так, что другие были вынуждены держать с ним дистанцию. Ибсена редко видели улыбающимся, как на картине Эрика Вереншёлла[1].

Более сложную картину личности Ибсена представляет Георг Брандес в своем литературном портрете 1882 года:

> «Мне знакомы два выражения его лица. Первое — это когда улыбка, добрая, тонкая улыбка оживляет надетую на него маску, на которой тогда выступает все сердечное, задушевное, скрывающееся в глубине ибсеновской души. Ибсен до некоторой степени застенчив, как это часто бывает с серьезными, замкнутыми в себе натурами. Но он обладает прекрасной, проникающей в душу улыбкой и с помощью этой улыбки, взгляда и пожатия руки говорит всем много такого, что он не хочет и не может облечь в слова. И потому он умеет иногда во время разговора, с усмешкой (как сказал бы немец) и с выражением добродушного лукавства бросить меткое, далеко не добродушно звучащее, но всегда краткое замечание, в котором высказывается вся прелесть его натуры. Улыбка скрашивает при этом едкость вспышки. Но я знаю также и другое выражение на его лице, которое придается ему нетерпением, гневом, справедливым негодованием, язвительным сарказмом, выражением почти жестокой суровости, которая напоминает об одном из его ранних прекрасных стихотворений „Терье Виген“:
>
> Но в час непогоды он страшен бывал
> И словно бы одержим.
> — Чудит Терье Виген, — народ толковал.
> Никто из товарищей не дерзал
> Тогда заговаривать с ним.
>
> Такое именно выражение принимает чаще всего душа поэта, когда она становится лицом к обществу»[2].

Данная книга написана под влиянием этого впечатления от Ибсена как человека и как художника. Все его творчество

представляет собой непрерывный диалог, в котором звучат два голоса — голос силы и голос слабости. Ибсен дает выговориться как индивидуалистам, так и приверженцам людской общности. В его творчестве мы ощущаем как холод одиночества, так и тепло коллектива. Но и тепло, и холод не являются однозначными понятиями в художественной реальности Ибсена. Холод может оказаться необходимым, а тепло — в высшей степени сомнительным.

Ибсен принадлежал к классу буржуазии, и мир его — это главным образом мир буржуа, то есть реальность, которая все время испытывала натиск неотвратимых перемен, происходивших во второй половине XIX века. Это было время формирования «модерна», когда идеи социальных преобразований проникали в сознание многих и открывали новые перспективы. Но это также было время неуверенности и страха. Буржуазные ценности, как духовные, так и материальные, постоянно находились под угрозой переоценки. Мне представляется, что в ту эпоху перемен Ибсен питал чувство большей симпатии к аристократии и пролетариату, нежели к буржуазии. К аристократии — потому что у нее есть корни в старой культуре, а к пролетариату — потому что у него есть чаяния грядущих перемен.

Культурные традиции и бунтарство в равной степени занимают законное место в эстетической системе Ибсена. Стоит заметить, что, с его точки зрения, женщины воплощали надежду на светлое будущее, на некий разрыв со старым, на обновление. Кажется, Ибсену часто удавалось объединить два противоположных фактора или две взаимоисключающие позиции, как однажды сформулировал Гуннар Хейберг, — уважение и неуважение, то есть некую разновидность ретроградного консерватизма и глубокое понимание необходимости радикального разрыва со старым. Когда Ибсен высмеивает эгоизм личности, которая слепо цепляется за существующий порядок и общественные установления, то это происходит не от мизантропии, а от глубокой симпатии и сочувствия, от стремления выявить подлинно человеческое в человеке и от неприятия всего того, что мешает ему быть «естественным». В статье 1871 года Ибсен утверждал: «Поэт не может ненавидеть индивида. Он может ненавидеть идеи, принципы и системы, но никогда — индивида».

Ибсен отнюдь не был каким-то отвлеченным теоретиком. Он просто писал о людях, исходя из своего мироощущения и той жизненной ситуации, в которой находился: «Все, что я творчески воспроизводил, брало свое начало в моем настроении или в пережитом моменте жизни; я никогда не писал ничего потому

лишь, что, как говорится, напал на хороший сюжет»[3]. Несколько раз он подчеркивал, что творил по наитию своих «духовных переживаний». Притом эти переживания не казались ему каким-то исключительно индивидуальным и изолированным опытом. Художник всегда существует в собственном духовном и культурном измерении. В то же время он сообщается с современниками. А иначе, как было сказано, никакое понимание невозможно. Художник может говорить что угодно, «однако нельзя не нести никакой ответственности за общество, к которому принадлежишь». Эти слова многое объясняют нам в мотивах творчества Ибсена.

Ибсен — писатель нашего времени?

Трудно отрицать тот факт, что за столетие, прошедшее со дня смерти Ибсена, мир сильно изменился. События и обстоятельства, при которых жили он и его современники, для нас сегодня — не более чем история. И это касается не только внешних атрибутов, но и образа мысли общества, его жизненных принципов, норм и стандартов. По крайней мере, в некоторых вопросах. То общество, которое служило моделью и фоном для творчества Ибсена, имеет мало общего с нашим нынешним обществом. Да и на театральных подмостках всего мира пьесы Ибсена ставятся теперь гораздо чаще и в гораздо большем разнообразии, нежели в его время. Такая творческая потенция и сценическая популярность Ибсена в наши дни могут показаться неожиданными. Означает ли это, что посредством своей поэзии Ибсен и сегодня продолжает ставить перед нами вопросы, жизненно важные и для нас? Если он был типичным европейским буржуа XIX века, действительно ли его творчество актуально для нашего времени?

В своих мемуарах Ингмар Бергман[4] рассказывает, как он работал режиссером шведского Национального драматического театра в 1963–1966 годах. Он говорит, что с точки зрения его профессиональной деятельности то время оказалось потрачено впустую. Ответственность, лежавшая на нем как на главном режиссере, привела к тому, что вся его работа над своими ролями в театре была вытеснена более неотложными административными обязанностями. Вот почему деятельность на этом посту принесла ему мало радости. Был в том безрадостном времени один лишь просвет: постановка «Гедды Габлер». Поначалу, однако, он приступил к этой постановке без особого энтузиазма: «С известной долей отвращения принялся я работать над пьесой и обнаружил за маской натужно-блистательного архитектора лицо поэта. Увидел, как запутался Ибсен в своих интерьерах, своих объяснениях, искусно, но педантично выстроенных сценах, репликах под занавес, своих ариях и дуэтах. Но за всем этим внешним нагромождением скрывалась одержимость, бездонность которой превосходила стриндберговскую»[5]. Несколько двусмысленное отношение к Ибсену, высказанное здесь Ингмаром Бергманом, встречается довольно часто. Судьба Ибсена во многом является историей успеха, достигнутого вопреки сопротивлению. Он через это прошел и потом признавался, что его противники принесли ему немало пользы. «Известность пришла ко мне после хулы», —

сказал он однажды.

У тех, кто не принимал Ибсена, могла быть различная аргументация. В его время негативные оценки давались в первую очередь по идейным и политическим мотивам, а не по художественным, как это сделал Бергман. Все эти сто пятьдесят лет пьесам Ибсена приходилось сталкиваться с неприятием и преодолевать более или менее ожесточенное сопротивление. Так что и реплики Бергмана могут, вне всякого сомнения, вызвать отклик и найти понимание у нынешних театральных деятелей, публики и читателей. В творчестве Ибсена не все равнозначно, не все безупречно. Но негативное отношение к нему объясняется не только этим. Скорее оно объясняется тем, что его драматургическая техника требует значительных усилий по осмыслению замысла, вживанию в образ, а также определенной выдержки и терпения.

Ибо необходимо время, порой длительное и напряженное время, чтобы увидеть и разглядеть Ибсена — как художника и как живого человека — сквозь фасад непроницаемой буржуазной скрытности, что царит в его театральном мире. Бергман, может быть, в какой-то мере и прав — в том, что «архитектор» в Ибсене, этот независимый зодчий, может заслонять иногда великого творца. В особенности это касается его драм «на современные темы». В своем искусстве интриги Ибсен, без сомнения, позаимствовал что-то и у Эжена Скриба[6], и у некоторых современников, представителей «новой французской драмы».

В ту эпоху резкое неприятие вызывали даже не сами творения Ибсена и не их художественная форма. Само собой, они были бунтарскими и могли кого-то шокировать, однако важен был тот импульс, который они задавали последующему развитию драмы в русле истинно аристотелевской традиции, позднее так отчетливо проявившейся в европейской буржуазной драме о современности.

Таким образом, провоцировали это неприятие не театрально-эстетические аспекты, а прежде всего темы, на которые писал Ибсен. Международное признание пришло к нему именно после того, как он бросил вызов окружавшей его европейской действительности. Он выносил на всеобщее обозрение проблемы, конфликты и противоречия своего времени — как на уровне коллектива, так и на уровне личности, — о которых многие власть имущие, чье мнение имело реальный вес в обществе, желали бы умолчать. Этот аспект творчества Ибсена действительно уже устарел и является частью истории. Но можно ли в таком случае считать это творчество актуальным и для нынешнего читателя? Можно ли назвать Ибсена писателем нашего времени?

Критический реализм и «анатомирование себя»

Несомненно, что корни мировоззрения Ибсена уходили глубоко в окружавшую его действительность и что сам он разделял пристрастия и вкусы европейской буржуазии конца XIX века. Критическая перспектива, с которой он смотрит на общество в своих «актуальных драмах», обусловлена взаимоотношениями буржуа в полной конфликтов эпохе перемен. Сама атмосфера этой эпохи и вызывает тот страх, который переживают герои Ибсена: это боязнь перемен, ужас перед хаосом, который может принести с собой новизна. Его «столпы общества» безумно боятся утратить свой статус, свое место в устоявшейся социальной системе. У Ибсена были особые причины понимать и разделять этот страх: в юности он сам, вследствие материальных затруднений в семье отца, испытал кое-какие передряги, в которые ввергает человека капиталистический строй. Он-то знал, что значат деньги, власть и влияние в человеческой жизни и в человеческом обществе. С каждым годом он все яснее сознавал, каких трудов ему стоило добиться собственного статуса в буржуазном обществе, и тщательно оберегал этот статус. Следует отметить, что некоторые из тех принципов и ценностей, против которых Ибсен выступает в своих пьесах, играли немалую роль в его собственной жизни — как, например, его стоицизм или его почти протестантская приверженность к экономии, порядку и дисциплине.

Таким образом, Ибсен одновременно находится и внутри, и вне того общества и той системы, которые он так яростно осуждает. Когда его самого просили определить свою позицию, он склонялся к статусу стороннего наблюдателя. Он хотел доноситься как голос из будущего и стрелять с тех далеких форпостов, то есть быть одиноким «franctireur»[7]. Но мы также не сомневаемся в его искренности, когда он прямо говорит, что статус наблюдателя ничуть не мешает ему разделять коллективный опыт и проходить через многие испытания, выпавшие на долю его современников.

Как уже говорилось ранее, Ибсен, по сути дела, признает свою сопричастность поступкам, которые сам же и осуждает: «невозможно не ощущать свою ответственность и сопричастность обществу, к которому принадлежишь». Потому-то он тут же и сознается, что писать, творить есть то же самое, что вершить суд над самим собой. Искреннее проникновение в свой внутренний мир — то, что он называл «анатомированием себя», — помогло ему явственно увидеть, какой глубокий отпечаток оставили на нем самом противоречия тогдашнего викторианского общества.

«Живая жизнь и абстрактные представления редко совпадают», как он сам однажды заметил. Именно с этим связана возможность того, что Ибсен как драматург утратил свою актуальность.

Конечно, многие из проблем и вопросов, которые Ибсен поднимал в своих пьесах о современности, теперь уже не кажутся столь актуальными. В наши дни вопрос о том, правомерно ли желание Норы добиться развода, вряд ли вызовет ожесточенные споры. Все эти волновавшие Ибсена проблемы — двойной морали, жизни вне брака, эвтаназии, нездоровых отношений между полами, инцеста и неверности — ныне уже не шокируют публику, во всяком случае, в нашей культуре, где подобные темы стали чем-то вроде развлекательных сюжетов.

Поэтому можно подумать, что социальные и тенденциозные пьесы Ибсена, отражавшие ту или иную типичную для той эпохи ситуацию, должны перестать быть актуальными в нашу более прогрессивную и толерантную эпоху. Однако Нора вновь и вновь выходит на сцену из своего кукольного дома, грохот хлопнувшей в доме Хельмеров двери вновь и вновь прокатывается по театральным подмосткам — только теперь все это наполнено новыми смыслами. Если пьесы Ибсена по-прежнему могут интересовать и захватывать публику — значит, они заключают в себе нечто большее, чем проблемы своей эпохи.

Прошлое, настоящее — и слова, слова…

Несомненно, в драмах Ибсена прежде всего бросаются в глаза приметы его времени — все то, что сразу можно опознать как принадлежность прошлого. Тот факт, что Ибсен по-прежнему занимает свое законное место в жизни театра, означает, что время играет не такую уж важную роль. Та игра и те конфликты между людьми, которые разворачиваются на сцене, значимее и проникновеннее для нас. Именно на этом — едва видимом уровне — мы, как указывал Бергман, и встречаем писателя, вовлеченного в происходящее гораздо сильнее, чем кажется с первого взгляда. Именно там мы находим живого и по-прежнему актуального Ибсена. И за всем тем, что лежит на поверхности, — за «архитектурой», за сценическими эффектами, за материальной фактурой, за колоритом времени и не в последнюю очередь за всеми словами — можно, хоть и не сразу, почувствовать присутствие мощного потока темных сил. Это мрачное стремление куда-то в пропасть, это тяга к пустоте и небытию, которые и страшат человека, и манят его к себе. Одновременно из этого состояния пустоты растет мучительная жажда чего-то

неясного и непонятного, того, что, возможно, придаст человеческому существованию подобие смысла, порядка — и радости. Такова именно жажда солнца и свободы в мире Ибсена.

Но все эти речи, все эти варьирующиеся диалоги с их повторами, с их идущим по спирали ритмическим восхождением к более высокой точке перспективы — могут казаться помехами для проникновенного взора — как те конструкции, «внешние нагромождения», о которых говорил Бергман. Многие весьма негативно относились к диалогическому театру Ибсена. Стриндберг считал, что речи его персонажей ненатуральны, диалоги и монологи сконструированы на основе какой-то странной логики — не той, которой следуют в жизни. Он считал все это неестественным, а потому неприемлемым для писателя, заявлявшего себя сторонником натурализма на сцене.

Соотечественник Стриндберга и Бергмана — Пер Лагерквист[8] подверг Ибсена критике с совершенно иной точки зрения. В 1918 году он написал театральный манифест — «Современный театр. Обзоры и критика», направленный прямо против Ибсена и театрального натурализма, то есть тенденции закладывать в основу пьесы иллюзию реальности происходящего на сцене. Лагерквист говорит о «болезни ибсенизма» — о том, что для ибсеновской драмы характерно «беззвучное ступание по ковру в течение пяти долгих актов под аккомпанемент слов, слов, слов».

Критика Лагерквиста была лишь одной из бесчисленных попыток противостоять Ибсену в сфере искусства, а его бунтарским настроениям — в идеологии и политике. В истории литературы также можно найти немало примеров того, как Ибсен вновь и вновь вызывал соблазн «отцеубийства» у писателей, ощущавших потребность восстать против того огромного авторитета, который сопровождал имя Ибсена на всем протяжении развития театра. В первую очередь это касается нападок на ту гибкую форму реализма, которую воплощали его двенадцать пьес о современности (1877–1899).

Нет никакого сомнения, что театральная эстетика Ибсена в тот период его творчества обусловливалась стремлением как можно лучше воспроизвести на сцене иллюзию реальности. Он знал, как никто другой, чего именно требует сцена, — одиннадцать с лишним лет он ежедневно трудился в театре, как писатель, как режиссер, ответственный за выбор репертуара и за художественное руководство. Лишь спустя долгие годы после того, как Ибсен покинул театр, этот обретенный в юности опыт пригодился ему в полной мере. Тогда-то он и отказывается бесповоротно от исторической драматургии и от громоздких драм

в стихах. «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867) появились на свет как богатые по содержанию драматические поэмы, вовсе не рассчитанные на сценическую постановку. Требования натурализма касательно иллюзии реальности заставили Ибсена — к великому сожалению — навсегда отказаться от стихотворной формы. Но будущее показало, что среди всех его произведений самым вневременным остается «Пер Гюнт» — хотя в нем и содержится немало намеков на особенности эпохи — этакая вариация средневековой мистерии. Образ вечного скитальца Пера Гюнта вновь и вновь наводит нас на все те же волнующие и неотвязные вопросы: кто ты? Кем ты был и куда направляешься? Каков будет твой отчет на исходе жизненного пути? В драмах Ибсена о современности мы также можем слышать эти кардинальные вопросы, но там они присутствуют не так явно и звучат не так громко.

Натурализм на сцене — и театр слова

Театральный натурализм диктовал пьесам Ибсена новый стиль. От актера требовалось избегать открытой театральности и «вживаться» в свою роль. Зрители должны были находиться под впечатлением, будто они переживают эпизод самой что ни на есть настоящей жизни. Именно против этого и выступал Лагерквист. О театре Ибсена он писал, не сдерживая эмоций: «Здесь речь идет исключительно о внутреннем конфликте, который нарастает постепенно и становится все более осязаемым. И автору приходится использовать резкие аналитические диалоги, наполненные острыми репликами»[9].

А вот еще один парадокс. Сила Ибсена как драматурга проявляется именно в том, что Лагерквист и многие другие называли его самым слабым местом: в сценическом диалоге. Вот как Ибсен описывает свою работу над языком и стилем: «Я за последние семь-восемь лет едва ли написал хоть одно стихотворение, посвятив себя исключительно более трудному искусству писать простым правдивым языком обыденной жизни».

Значение Ибсена как современного драматурга связано с театром слова, который, как представляется, по-прежнему воспринимают с трудом многие театроведы и литературоведы. Некоторые критики утверждают, что речи и диалоги привносят эпический элемент, грозящий подорвать всю структуру драматического произведения. Хорошо известно, что в ретроспективной по сути ибсеновской драме прошлое является движителем настоящего и даже предопределяет его. На сцене о

прошлом повествуется как о настоящем, актуальном для сегодняшнего дня. Но драма как род литературы, сама по себе — всегда представление, и поэтому в любую эпоху она находится в потенциальном противоречии с эпическим взглядом, обращенным назад. Выдающиеся литературоведы Дьёрдь Лукач[10] и Петер Шонди[11] в один голос утверждали, что драматургия Ибсена является определенной основой для кризиса жанра, ибо имеет тенденцию приближаться по стилю к романтической прозе. По мнению этих литературоведов, на самом деле исходной темой в творчестве Ибсена была все же эпическая тема. Здесь вполне можно задаться вопросом: не находит ли эта идея некоторое себе подтверждение в наихудших постановках Ибсена и в самых слабых его произведениях? Как правило, если в спектакле на передний план выходит эпическое начало, то это случается в плохих театрах или связано с неудачными постановками.

Но в случае с Ибсеном найдется немало примеров прямо противоположного рода. Когда режиссер и актеры приходят, так сказать, к более глубокому пониманию потаенной и драматической сути слов, тогда все «эпическое» мгновенно трансформируется в живое и актуальное настоящее. «Привидения» оживают на сцене, давно умершая дама возвращается к жизни для обитателей Росмерсхольма. Когда словам удается воскресить прошлое, то обнаруживается, что натуралистичная драма Ибсена, разыгранная с «печатью неумолимой правдивости», как он сам выразился об одной из пьес Стриндберга, — и в наше время способна оказывать свое «будоражащее воздействие». В такие моменты мы забываем, что с нами разговаривает писатель, ставший уже частью прошлого. Ибсен обращается к нам посредством слов, которые звучали в его эпоху живо и современно и были неотделимы от тех образов, которые он сотворил.

Актуальность Ибсена и роль актеров в ней

Ибсену все еще удается завладевать вниманием публики, и попытки некоторых режиссеров его «актуализировать» могут оказаться абсолютно ненужными, неуместными, а потому и просто-напросто неудачными. Разумеется, пьесы Ибсена нельзя играть «нарочито», с чрезмерным пиететом к драматургической форме или к самому тексту. Любое слепое следование оригиналу ничуть не способствует театральному успеху. Само собой разумеется, что театр нуждается в большей свободе, в просторе для эксперимента и поиска новых форм выражения.

И в наше время довольно часто ополчаются против натурализма на сцене, который рассматривают как нечто чуждое и обременительное. Некоторые режиссеры если и решаются ставить пьесы Ибсена, то используют при этом средства, заимствованные из других, более современных театральных направлений. Судя по всему, не кто иной, как Антонен Арто[12], весьма поспособствовал распространению заблуждений относительно театра, основывающегося на слове, — того театра, который он сам называл «диалогическим» (theatre dialogique).

С другой стороны, этот театр можно представлять себе очень и очень по-разному: телесно-физический театр с мощными перепадами драматического напряжения (что абсолютно чуждо, неестественно для мира Ибсена), стилизованный театр марионеток, визуально-эстетический театр, где сценография имеет доминирующую функцию, или же сценические интерпретации, основанные на иронии и дистанционном отношении к роли. Подобные эксперименты сами по себе могут быть интересны в театрально-эстетическом плане, однако, по моему мнению, такого рода опыты редко заканчиваются удачей. И объясняется это тем, что в драматургии Ибсена слово, диалог, абсолютное суждение имеют исключительную значимость.

Кроме того, возникает резонный вопрос: а возможно ли в наше время полноценно поставить драму Ибсена без определенной доли натурализма? Многое, безусловно, теряется, если актеру не удастся вжиться в роль и сохранить в ней достоверность. Теряется существенная часть перспективы — а с нею отчасти и писатель, который живет в созданных им драматических образах. Тот самый писатель, который утверждал, что не может ненавидеть индивида, отдельную личность — а только идеи, принципы и системы. Относительно героев «Дикой утки» он высказывался однозначно в том смысле, что у него ко всем этим персонажам было очень теплое чувство и что актер совершил бы огромную ошибку, поддавшись соблазну выдать себя за определенный тип человека, к примеру за Ялмара Экдала.

«Реальность» и естественность являются нормами. Но Ибсен был, конечно, не настолько наивен, чтобы не различать жизнь и творчество, действительность и театральную иллюзию. Он всегда настаивал на том, что в театре все должно быть иллюзией (и ничем другим), и это доказывает его убежденность в своей правоте. Он демонстрирует нам, каким, с его точки зрения, должно быть театральное искусство. Поэтому можно утверждать, что наши величайшие реалисты являются одновременно и лучшими творцами литературных иллюзий. Пикассо однажды сказал: «Искусство есть ложь. Но эта ложь помогает нам открыть

для себя истину».

Требования к актеру

Следовательно, именно перед актером (или режиссером) и стоит задача воплотить Ибсена и, таким образом, сделать его актуальным. А это означает — сделать так, чтобы Ибсен был интересен не только как фигура из прошлого литературы и театра. Разумеется, что и в этом качестве необходимо открыть его заново и представить более интересным. Преимущество театра заключается в том, что он предоставляет возможность прямого контакта между залом и сценой, контакта зрителя с героем на сцене, живущим здесь и сейчас. В театре изначально предусмотрен эффект физического присутствия, пребывания вблизи, чего телевидение и кино предложить не могут.

Но актер, естественно, полностью зависит от нас — ведь мы его публика, активно соучаствующая в процессе творчества. Мы вместе с ним создаем спектакль, прикладывая свою часть усилий, чтобы вдохнуть жизнь в интригу, заготовленную для нас Ибсеном. Та жизненная ситуация, которую переживают герои на сцене, может в какой-то мере напомнить зрителям ситуацию, в которой находятся они сами. Но поскольку каждый из нас, зрителей, переживает драму в соответствии с собственным жизненным опытом, то все мы воспринимаем происходящее на сцене по-своему и сопереживаем героям по-своему.

Мы понимаем, что происходит, даже если речь идет о людях совершенно другой эпохи. Мы руководствуемся при этом нашими собственными представлениями, ожиданиями и жизненными принципами. Вся суть в том, как именно мы откликаемся на то, что происходит на сцене. Другого нам не дано. Соприкасаясь с искусством, мы рисуем в своем воображении аналогии, связи, проводим параллели с нашей собственной жизнью. В театре мы можем на краткий момент ощутить — эта магия присуща и литературе — присутствие неких сил, способных озарить наше существование мимолетным лучом, который, в свою очередь, дарует нам понимание, осмысленность и закономерность. Это те редкие мгновения радости, которые мы можем пережить, если присутствуем на подлинно хорошей постановке Ибсена. Это оказывается возможным благодаря актеру. Но требования к нему невероятно высоки. Ибсен создал, без сомнения, целую плеяду особенно «трудоемких» ролей, требующих от актера больших усилий. Среди них — такие выдающиеся образы мировой драматургии, как Элене Альвинг, Нора Хельмер, Ребекка Вест,

Эллида Вангель, Гедда Габлер.

Ибсен стал, можно сказать, новым Еврипидом в истории театра. Несмотря на противодействие, с которым ему долго приходилось сталкиваться, он все же сумел, борясь в одиночку, с честью отстоять свой основной, принципиальный взгляд на предмет сценического искусства. И большая часть мирового театрального сообщества признала правоту Ибсена. И вовсе не по той причине, что в наше время будто бы немного значимых, оригинальных драматургов. Скорее благодаря тому высокому уровню, который задан лучшими из его творений.

Тематические аспекты в прошлом и в настоящем

В «Теории современной драмы» (1956) Петер Шонди утверждает, что Ибсен прославился прежде всего благодаря своему мастерству и что это техническое совершенство, по сути, скрывает тот внутренний кризис, который создается в драме Ибсена присущим ей эпическим началом. Утверждение это крайне сомнительно: ведь именно тематика «Кукольного дома» (1879) и снискала Ибсену международное признание и славу. Несмотря на то что драма эта весьма далека от совершенства в техническом отношении, с ее клубком интриг, основанных на случайном стечении обстоятельств, с ее скрытыми угрозами и порой довольно-таки затянутыми диалогами.

Но именно «Кукольный дом» ясно показывает, в чем была сила ибсеновских новых форм современной драматургии. Ибсен блестяще справляется с главной задачей художника-творца в сценическом искусстве — делает видимым невидимое.

Делать это можно по-разному. В пьесе типа «Кукольного дома» речь идет не только об угнетении женщины и о нестерпимом мужском диктате в буржуазном обществе. Драма показывает также взятый крупным планом срез общества, в котором сами мужчины беспомощно зажаты в тисках навязанного системой традиционного мышления и социально-экономических отношений. Это общество, которое изначально не дает своим членам быть в полной мере людьми, независимо от половой принадлежности, не позволяет им всем быть самими собой.

В наши дни проще заметить нюансы, на которые в эпоху Ибсена не обращали внимания, — например, тот факт, что сам муж и глава семьи Торвальд не менее угнетен и задавлен, чем его супруга Нора, а возможно, и больше ее, поскольку жизнь Торвальда сильнее зависит от окружающего общества. Он словно в ловушке, в силках неотвязного прошлого. В узах общества-

призрака. Таким образом, Ибсен показывает, что женщина в меньшей степени задавлена обществом, чем мужчина, а потому она выше и свободнее его как личность. Она может уйти, убежать на волю — а куда податься Торвальду Хельмеру?

«Кукольный дом» прекрасно иллюстрирует наличие трех аспектов, трех различных уровней в ибсеновских драмах о современности. Первый уровень — это все, что связано с общественным сознанием, которое принуждает индивида жить в соответствии с определенными рамками, стереотипами. Как правило, нам приходится вступать в уже сформированную обществом определенную среду, истеблишмент. Но очень скоро выясняется, что мир этот — как изнутри, так и снаружи — находится под угрозой. Туда готово вторгнуться нечто новое, отличное от традиционной системы мышления или общепринятых ценностей. Новое понимание жизни постоянно искушает нас.

Именно на этом втором уровне — на идеологическом — и обнаруживается, прокладывает себе дорогу нечто новое в том или ином застойном обществе с его категорическими правилами и установками. Особенно если в этом застойном обществе уже чувствуется потребность в переменах. Здесь же мы видим и третий — личностный — уровень, на котором человек резко меняет не только собственную жизнь, но и свои отношения с окружающими.

Таким образом, психологические импульсы детерминированы идеологическими и социальными отношениями, и вряд ли их можно понять в отрыве от последних. Сегодня распространено мнение, что Ибсен был в первую очередь психологом, этаким «Фрейдом от театра». Так его именовали многие, и среди них — известный французский театральный деятель Жан-Луи Барро (1910–1994), представивший в 1967 году телеверсию «Гедды Габлер». Но такое повышенное внимание к Ибсену как психологу может отвлечь от других, более важных и существенных аспектов его творчества. Его герои борются не только с враждебными силами в своей душе, которых Ибсен называл «собственными демонами» и «троллями».

Жизнь героев Ибсена тесно связана с идеями, взглядами и устоями социальной системы того времени. Именно все это и составляет суть и тематическую перспективу в творчестве Ибсена, превращая его в экзистенциальное поэтическое творчество, затрагивающее весьма разнообразные аспекты существования человека как индивида и как члена общества. И поскольку эти идеи и общественные установления по-прежнему во многом формируют нашу историю и определяют канву нашей жизни, мы

можем без особых усилий провести параллели и установить аналогии с нашим собственным временем. И мир Ибсена благодаря этому может стать нашим миром.

Ибсен никогда не сомневался, что создание картин человеческой жизни является целью творчества всякого драматурга. Идеи, представления, воззрения должны оставаться в тени и только подразумеваться в картинах людских конфликтов, воплощающихся на сцене. От драматургического искусства Ибсен требовал, чтобы оно соединяло в максимально правдоподобной и убедительной форме психологический, идеологический и социальный аспекты. Стремление к синтезу этих трех аспектов и является характерной чертой драматургии Ибсена.

Правда, осуществить такой синтез ему удается лишь в некоторых из своих драм: в «Привидениях», «Дикой утке», «Гедде Габлер» и частично в «Росмерсхольме». Последний является одним из тех произведений, где Ибсен в наибольшей мере проявил свою сущность, свое «я». В захватывающих и напряженных отношениях Ребекки Вест с бывшим священником Йоханнесом Росмером читатель постоянно ощущает скрытое присутствие личности писателя, ощущает постоянное диалектическое притяжение прошлого к будущему, противодействие консервативных и радикальных устремлений в душе самого Ибсена.

Или возьмем «Гедду Габлер». В одном из писем 1890 года Ибсен на примере этой драмы сумел наилучшим образом выразить суть своей творческой стратегии: «Главной моей задачей было изображение людей, человеческих настроений и судеб на фоне известных, общепринятых общественных условий и понятий» (4: 728, письмо графу Морицу Прозору). В этих словах он как раз и выразил взаимодействие трех вышеназванных аспектов.

Спустя сто лет…

Если спустя сто лет после смерти Ибсена кто-нибудь осмелится утверждать, что его творчество может быть и теперь «актуальным», такому смельчаку непременно возразят, что с той поры мир радикально изменился. Взгляды, представления, устои, ценности и отношения в обществе, спору нет, совсем не такие, какими они были во времена Ибсена. Однако не означает ли это, что тонкий психолог Ибсен — единственный среди драматургов, который по-прежнему актуален? Ведь, как утверждают некоторые, только в недрах человеческой психики мы сможем отыскать то,

что является действительной ценностью на все времена. Особенно, конечно, в наше время, когда все помешаны на психоанализе, в дебрях которого, столь притягательных для исследователей-литературоведов, так легко заблудиться. Вспомним хотя бы слова доктора Реллинга: отберите у среднестатистического литературоведа секс и психоанализ, и вместе с ними вы отберете у него все счастье.

Следующий вопрос: так ли уж далеко мы ушли от буржуазного мира Ибсена со всеми его противоречиями и неоднозначными взглядами на многообразные аспекты человеческой жизни? Как в наше время относиться к проблеме двойной морали и общественного лицемерия? И как мы относимся к произошедшим с тех пор глубоким переменам в жизненных устоях, ценностях и взглядах?

Излюбленный конфликт Ибсена, изображать который ему так нравится, — это конфликт между традицией и новизной, между старыми, устоявшимися убеждениями и новыми веяниями, то есть конфликт, не потерявший свою актуальность и в наши дни. Всегда найдутся люди, которые, если потребуется, готовы использовать всю свою власть и перекрыть кислород любому, кто не согласен со старыми порядками. Всегда найдутся люди, которые предпочитают скрывать истинное положение вещей и не спешат удовлетворять народное любопытство.

Может статься, бессилие «врага народа» доктора Стокмана нам до боли знакомо: это отражение нашего собственного бессилия перед лицом современной властвующей бюрократии. Все, что не связано с официальной идеологией, имеет лишь минимальный шанс на признание. У господствующей системы и общественного конформизма есть свои средства для достижения «победы». Именно этот аспект драмы Ибсена «Враг народа» может стать особенно актуальным для любого, кто хоть немного испытал на себе всесилие бюрократии. Вовсе не экологические проблемы составляют квинтэссенцию этой пьесы, а попрание властью здравого смысла, элементарных прав человека и всего того, что есть в человеческой натуре естественного и доброго.

Драматург Ибсен изображает мир в постоянном движении, он видит развитие и обновление, предвидя одновременно и те последствия, которыми все это чревато для общества в целом и для каждого человека в отдельности. Ибсен убежден, что новаторские процессы исторически необходимы, но сознает и сопряженные с ними опасности. Он понимает, как сложно сохранить равновесие между порядком и хаосом, между свободой (точнее, вольницей), с неизбежной ответственностью за нее, и несвободой («Женщина с моря», «Росмерсхольм»). Ибсен, подобно

большинству людей в современном западном мире, был носителем индивидуалистического мышления, идеалов либерализма.

Но поскольку Ибсен прекрасно сознавал все следствия такого образа мысли, то и относился к нему весьма двойственно. С одной стороны, очевидны выгоды экономического либерализма, так как капитал — самое эффективное средство поскорей покончить с моральными догмами. С другой стороны, либеральное мировоззрение обладает собственной — торгашеской — моралью, которая расшатывает все общественные устои («Столпы общества», «Росмерсхольм», «Йун Габриэль Боркман»).

В духе истинного либерализма Ибсен утверждает, что свобода для него является «наиважнейшим и наиглавнейшим жизненным условием». Однако определить, какой именно смысл имеет здесь слово «свобода», весьма затруднительно: свобода от кого или чего и свобода ради какой цели? Без сомнения, драматургия Ибсена свидетельствует, что на самом деле он исповедовал принцип, согласно которому все люди изначально обладают свободой принимать решения в отношении собственной жизни. В то же время Ибсен показывает, что индивидуальная свобода неизбежно ставит людей перед некоторыми базовыми этическими проблемами: ведь самореализация возможна не вне, а внутри человеческого сообщества.

Очевидно, что Нора должна обосновать свой выбор именно так, как она это делает — исходя из тогдашней общественной ситуации и собственного положения. В тот момент, когда захлопывается дверь и она остается в одиночестве, у нее появляется возможность стать самой собой, сформировать свое «я». То есть сделаться взрослым человеком. Автор буквально благословляет Нору на это свершение — стань самой собой, и тогда, возможно, ты станешь кем-то и для других.

Но Ибсен очень быстро отказывается от такого распространенного и слишком уж простого толкования этой проблемы — проблемы самореализации. И вопрос, к которому он потом все время возвращается, — это диалектическое противоречие между самореализацией и ответственностью перед другими, между интересами индивида и общества, между свободой и долгом. Мы можем уверенно утверждать, что постановка этой проблемы является наиболее актуальной как раз в наше время, когда апологеты частной собственности и рынка так настойчиво требуют изменить образ мысли европейского общества.

Разве нам не приходится слышать рассуждения в духе Йуна

Габриэля Боркмана, который еще в 1896 году с пафосом заявлял, что желал стать могущественным промышленным магнатом не только ради собственной выгоды, — он надеялся через это облагодетельствовать многих. «Все богатства, которыми кишат здесь земля и скалы, леса и море… хотел я подчинить себе, обеспечить свою власть, и тем создать благосостояние тысяч и тысяч людей» (4: 339). Сам он не видит никакого противоречия между двумя этими целями. А в конкретной реальности, конечно, все предстает в другом — не таком уж радужном — свете.

Свобода, истина и пустота

Ибсен, несомненно, сознавал, что понятие свободы не может быть абсолютным и однозначным, — оно всегда относительно и в значительной степени зависит от своего времени. То же самое касается и понятия истины. Несмотря на всю относительность этих почтенных понятий, Ибсен постоянно их использовал, высоко поднимая знамя идеализма в своем творчестве. На личном уровне он был, что называется, активным поборником основополагающего права человека на свободу и самореализацию — на то, чтобы стать самим собой, — независимо от внутренних и внешних обстоятельств, которые могут препятствовать этому. Немногим из его персонажей удается реализовать этот принцип. По-разному они борются с постоянно подкрадывающимся ощущением, будто они не хозяева больше в своем собственном доме — не хозяева своего «я».

Человек как член общества всегда рискует утратить свой статус, устоявшийся порядок и стабильность в жизни, а для человека как индивида есть опасность и пострашнее. Здесь существует риск утратить самое дорогое — самого себя. Когда человек понимает, что он упустил все предоставленные ему возможности и не состоялся как личность, он чувствует себя подобно шекспировскому королю Лиру, который, оказавшись на грани пустоты и небытия, задает полный безнадежного отчаяния вопрос: «Is man no more than this?»[13]

Именно так происходит с Пером Гюнтом, который, бросив взгляд на прожитую жизнь, понимает, что он — всего лишь несостоявшаяся личность, «духовный банкрот». Он есть «никто» в этом мире: «И кто-нибудь, взобравшись на плато, отыщет надпись: „Здесь лежит никто“». Пер Гюнт признаёт, что надпись на его могиле, по всей вероятности, будет звучать именно так. Это как раз то самое тревожное и мучительное ощущение, что ты являешься как бы «никем», которое терзает Нору и приводит к

тому, что она убегает прочь в этот открытый, огромный мир, чтобы стать хотя бы «кем-нибудь». Какими бы различными ни были обстоятельства жизни Пера Гюнта и Норы, им обоим приходится признать, что отказ от ответственности за свою жизнь есть предательство самого себя.

Это самый главный и мучительный страх, который терзает героев Ибсена на протяжении всей пьесы. Это спрятанное в потаенных уголках души ощущение собственного ничтожества и невыносимой пустоты бытия, которое носят в себе и Грегерс, и Росмер, и Гедда Габлер, и Сольнес, и Рубек и которое они не желают признать. Это доходящий до дрожи в теле страх растратить зря свою жизнь. Для большинства героев Ибсена жить означает — не сдаваться. Когда им остается лишь одно — опустить руки и смириться, они предпочитают смерть жалкому существованию. Потому-то Реллинг и прав в своем циничном отношении к жизни. Согласится ли Грегерс стать тринадцатым за накрытым столом? Стоит ли вообще такая жизнь того, чтобы ею жить? Именно с этим вопросом Ибсен постоянно сталкивает своих героев. И нас тоже.

Так змеится между строк ибсеновских текстов не покидающая их экзистенциальная тревога — как раз в тех местах, где, как утверждал Бергман, можно разглядеть собственное «я» писателя. Некоторые высказывания Ибсена в последний период его жизни, а также эпилог к драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899) свидетельствуют о том, что определенная тревога в его собственной душе все нарастала, становилась все нестерпимее. Но, по сути, во всем его творчестве звучит тема страха — что уже слишком поздно, что жизнь растрачена зря. В главное свое произведение, венчающее весь его творческий путь, Ибсен вводит персонажа по имени Рубек, который имеет много общего с ним самим. В горьком прозрении Рубек скорбит о своей «загубленной жизни».

На протяжении полувека трудился Ибсен над тем, чтобы подарить творческую жизнь этим образам. Образам героев и героинь, которые доходили до той черты, где они могли увидеть свой подлинный облик.

«Ибсен и его герои — сплошь лжецы»

Ингмар Бергман в своей книге «Laterna magica»[14] пишет, что величайшие из драматургов непредсказуемы и что их творчество требует от тех, кто с ним соприкасается, немалого терпения. В связи с этим Бергман отмечает, как трудно бывает понять всех

лжецов, выведенных в пьесах Ибсена.

В современных исследованиях творчества Ибсена наблюдается устойчивая и довольно однобокая тенденция преувеличивать значение того факта, что Ибсен был вообще невысокого мнения о нравственной стороне человека. Многие исследователи считают, что вся художественная реальность Ибсена основана на циничном, целенаправленном разоблачении человека как по сути своей аморального и лживого существа. За любым благопристойным фасадом и за всеми правильными словами всегда скрывается закоренелый эгоизм. (Пожалуй, такая трактовка более справедлива по отношению к нашему времени, нежели к эпохе Ибсена.)

В работах датских исследователей творчества Ибсена, особенно тех, кто близок к Оге Хенриксену[15], сложилась традиция рассматривать персонажей Ибсена как законченных лжецов, движимых демоническими силами. Понятие, постоянно используемое этими исследователями, — так называемый двойной подтекст. Герои на сцене говорят одно, а подразумевают другое, не желая при этом — сознательно или бессознательно — быть разоблаченными. Конечно, не подлежит сомнению, что подобный прием нередко используется Ибсеном. Но если каждое действие персонажа обусловлено столь двойственными мотивами, это вызывает недоверие ко всему, что сей персонаж выражает. И тогда основную роль в драме начинает играть подтекст. Есть текст, выражаемый словами, а есть подтекст, отражающий желания и устремления человека. Эти исследователи, однако, не умеют разграничить ситуации, когда герои лгут или действуют, повинуясь скрытым, отнюдь не благородным мотивам, — и ситуации, когда герои все же стремятся быть честными. Ибо такое тоже случается.

Чрезмерное преувеличение роли подтекста и двойственной мотивации в речах героев Ибсена не лучшим образом отразилось на постановках его произведений. Некоторые режиссеры, словно одержимые, бросаются искать скрытый смысл, заключенный в «подтексте», не имея при этом четкого представления, о чем, собственно, речь в самой пьесе. Если режиссеры упрямо настаивают на таком — субъективно понятом — «подтексте», да еще и навязывают его актерам, это может привести к тому, что зритель лишается возможности воспринимать персонажей Ибсена самостоятельно.

Нетрудно заметить, как в мире Ибсена зачастую намеренно выталкиваются на поверхность ложь, притворство и эгоизм. Но отношение самого писателя ко всему этому весьма сложно и неоднозначно; великий драматург — как указывал Бергман —

гораздо более непредсказуем и скрытен, чем может показаться сначала. Ибо первопричиной, побуждающей «лгать» всевозможных «лжецов» в мире Ибсена, может быть и потребность в чем-то таком, что способно противостоять ощущению пустоты и бессмысленности окружающего. Ими движут в первую очередь собственные интересы.

Многие из «несчастных» персонажей Ибсена испытывают потребность самим сотворить такой мир, в котором они будут чувствовать себя как дома. Несмотря на все их пороки, есть в этих людях и что-то хорошее: они не желают смириться и безропотно принять все как есть. Грегерс Верле, Йоханнес Росмер, Гедда Габлер, Йун Габриэль Боркман и Арнольд Рубек стремятся к чему-то новому, лучшему.

Хотя это стремление толкает их на неверный путь, в самой потребности нет ничего дурного — даже если «мечта», ими сотворенная, погружает их в зыбкий мир иллюзий. Однако на этом пути им приходится жертвовать своими близкими. В чем и заключается их настоящее предательство. Зато ложь и фальшь, наблюдаемая у других героев, — тех, кто действительно покорился судьбе, — гораздо серьезнее. Доктор Реллинг прямо-таки опасен. Подобные люди превращаются в источники стагнации, несвободы, пассивно подлаживаясь под «естественный» ход вещей. Если человек в своей жизни отвергает всякую новизну и лишен малейших позывов мечтать, он застывает на месте, отдаваясь парализующему эффекту пустоты. В наше время, когда общность идей и взглядов, похоже, утратила былое значение, этот аспект творчества Ибсена также может обрести актуальность. Пассивный протест — весьма распространенное явление среди наших современников.

Страх перед пустотой жизни, описанный Ибсеном, — это одна из тем в его творчестве, которые помогают нам узнать кое-что о себе самих. Призрак пустоты — вовсе не явление прошлого, и от экзистенциального выбора, который мы делаем, по-прежнему много чего зависит. Любовь и предательство, искренность и лицемерие, идеализм и утрата иллюзий, надежда и безнадежность, власть и бессилие, личность и общество, трагедия и комедия — в этих оппозициях заключается неуловимая диалектика человеческого бытия, и мы имеем возможность глубже постичь эту диалектику, соприкоснувшись с ней в драмах Ибсена, при безжалостном свете театральной рампы.

Но если мы действительно хотим увидеть настоящего Ибсена, нам не следует закрывать глаза на некоторые негативные, дистопические[16] тенденции в его мире. Мы говорим о той стороне его творчества, в основе которой лежит утопия. Читатель

понимает это лишь тогда, когда начинает рассматривать утопию как логическое следствие дистопии. Ибсен так и не смог отказаться от своей мечты о светлом будущем, которое он называл «третьим царством». Светлое будущее — мечта, проницающая все его творчество. И всю его жизнь. Отсюда такая сложная художественная реальность Ибсена, его «символические конструкции». Он позволяет своим героям самостоятельно делать выбор при тех обстоятельствах, которые предлагает им жизнь. Кто-то выбирает «ненастоящую» жизнь во лжи и покорности обстоятельствам. Они живут в мире иллюзий и ложного идеализма. Другие — и они-то куда ближе сердцу автора — находят в себе силы не идти на компромисс с миром, в котором чувствуют себя чужими.

В театре Ибсена с каждым разом становится легче осмысливать всю сложность жизни — со всем тем убожеством и несовершенством, которые сопутствуют существованию человека. Ибо в конечном счете именно об этом, только об этом повествуют творения Ибсена. Это драма всеобщего существования. Мадам Хельсет из пьесы «Росмерсхольм» — персонаж, с уст которого слетают самые банальные и в то же время самые содержательные, осмысленные реплики. Вот она сочувственно обращается к подавленной Ребекке Вест:

— Все мы люди, фрёкен Вест.

И Ребекка отвечает:

— Верно говорите, мадам Хельсет. Все мы люди.

Именно об этом театр Ибсена и пытается нам поведать — даже сегодня. Сквозь маску «натужно-блистательного архитектора», как выразился Ингмар Бергман, проявляется истинное лицо поэта. Но пройдет немало времени, прежде чем мы увидим настоящего Ибсена — свободного от предубеждений писателя, который с открытыми глазами вступает в опасную зону столкновений между старым и новым, между порядком и хаосом.

Ибсен видит и принимает тот факт, что всякая новизна может положить «конец игре», в то же время он убежден в необходимости некоторого порядка, дабы культурное развитие шло правильным путем. Поэтому Ибсена сложно отнести к какой-либо определенной категории — он одновременно радикал и консерватор, идеалист и реалист, оптимист и пессимист, когда смотрит на будущее, богемный писатель и добропорядочный буржуа в одном лице. Такая диалектическая открытость и послужила причиной того, что драма стала его любимой формой самовыражения. Та же самая открытость позволяет ему быть поэтом не только своего, но и нашего времени. Он продолжает испытывать наш изменчивый, зыбкий, текучий мир: «Вопрос, а не

ответ — мое призванье».

Ибсен однажды признался в письме Бьёрнсону, что с трудом раскрывался перед окружающими, поскольку ему приходилось испытывать что-то вроде душевного стыда, который чувствовал скальд Ятгейр в пьесе «Борьба за престол». Про этого скальда персонаж по имени Скуле говорил, что «в нем уживались два абсолютно разных человека: один из них прятался где-то в глубинах его существа, а вот другого я с удовольствием имел бы в числе своих друзей».

В том же письме Бьёрнсону Ибсен отмечал, что у него «есть что-то общее со скальдом Ятгейром». «Я вообще, — писал он, — не в состоянии вполне выразить то, что ношу в глубине души и что составляет мое настоящее „я“; поэтому я предпочитаю совсем замкнуться в себе» (4: 670). Это еще раз свидетельствует о подлинном Ибсене и еще раз доказывает, что он скрывал свое настоящее «я» под маской. Но подобную маску может выбрать сам человек, а могут надеть на него окружающие. Ницше так говорил по этому поводу: «Каждый великий ум скрывается под маской. Более того, вокруг каждого гения все растет и растет фальшивый ореол — благодаря вечно фальшивому, а именно буквальному истолкованию каждого его слова, каждого жеста, каждого жизненного шага».

В следующих главах я попытаюсь разглядеть, что же находится за этой маской. Но попытка моя предпринята в полном убеждении, что любая интерпретация есть упрощение и схематизация художественного произведения. Это попытка овладеть чем-то неуловимым, непостижимым, но порой все же доступным для понимания.

Годы становления Ибсена

Рассматривая творческий путь Ибсена, можно наблюдать некоторые поразительные параллели с жизнью Шекспира, как в биографическом, так и в творческом плане: материальные трудности в семье, раннее отцовство, основательный опыт практической работы в театре, а вместе с тем, понятно, и опыт написания пьес. Объединяет Шекспира с Ибсеном, пожалуй, и то, что оба творили в пространстве двух жанров: драмы и лирики. Именно этим художникам слова удалось изящно перекинуть художественный мост между двумя жанрами. Возможно, как раз лирика и способствовала тому творческому прорыву на поприще драматургии, который произошел в творчестве Ибсена в 1860-е годы.

Около 1860 года Ибсен создает весьма значительные поэмы — «На высотах» и «Терье Виген». Он и раньше искал себя, пробуя работать в разных литературных жанрах, но лишь в этих двух поэмах ему удается на достойном художественном уровне решить поставленную перед собой задачу — изобразить героев, принимающих принципиально важное жизненное решение, делающих нравственный выбор.

Ибсену понадобилось немало времени, прежде чем он обрел почву под ногами как профессиональный литератор, то есть человек, чье призвание — художественное творчество. Путь, по которому он продвигался, отнюдь не был прямым и легким — долгие годы работы, предшествующие так называемому творческому прорыву, полны проб, ошибок и неудач. Лишь в «Борьбе за престол» (1863), а затем и в «Бранде» (1866) становится очевидным, что период поиска завершился и что Ибсен в полной мере овладел профессиональным мастерством. «Бранд», как и «Пер Гюнт» (1867), был изначально обращен лишь к читательской аудитории — Ибсен считал оба эти объемные произведения драматическими поэмами. Но вскоре перед ними открылась и сценическая перспектива.

В 1875 году Ибсен назвал тот период жизни, когда ему пришлось работать в Бергене (1851–1857), годами своего становления. Это действительно так, поскольку речь идет о приобретении знаний и навыков, касающихся требований сцены. Повседневная работа в театре подготовила будущий мировой успех Ибсена-драматурга. Но прошло немало времени, прежде чем ему удалось достаточно плодотворно использовать свой бергенский опыт. К тому же знать законы сцены еще недостаточно для того, чтобы преуспеть на поприще драматургии.

В своем эссе «Люди современного прорыва» Георг Брандес утверждал: «Случилось так, что в жизненной борьбе лирический конь Ибсена оказался загнанным»[17]. В этом утверждении, возможно, есть доля правды; как бы то ни было, в 1870-е годы Ибсен отказался от стихотворной формы. Возникает, однако, законный вопрос: разве не лирическое творчество Ибсена основательно подготовило его становление как драматурга? Поэзия требует сжатых форм выражения и предельной ясности. То есть высокой меры «осознанности» в том, что касается языка и структуры произведения. Сценическое искусство предъявляет к автору сходные требования.

События в пьесах Ибсена имеют внутреннюю связь и логическое развитие, подобные тем, что мы наблюдаем в поэзии. Одним из важнейших приемов лирики является повтор. Он прослеживается также и в драматургии Ибсена — к примеру параллельные сцены и перекликающиеся реплики персонажей. В двух его крупнейших поэмах, относящихся к концу 50-х — началу 60-х годов, Ибсену удалось продемонстрировать во всех смыслах завершенную творческую целостность, а именно в поэмах «На высотах» (1859–1860) и «Терье Виген» (1861–1862). В них мы можем видеть, как Ибсен «драматизирует» лироэпическое изображение тернистого пути человека — через кризис, связанный с выбором, к свету.

Структура обеих поэм напоминает о том, что Аристотель называл «фабулой трагедии», то есть последовательным ходом событий. Мы видим, например, как в поэме «Терье Виген» Ибсен заставляет изменяться цвет волос главного героя (от насыщенно-черного до полной седины), отражая различные фазы его жизни. Параллельные сцены и повтор драматического столкновения между Терье Вигеном и англичанином — столкновения, которое имело место в прошлом, — все это свидетельствует о четком владении формой. Объединяет эти две поэмы также то, что обе они построены вокруг центрального конфликта и последующего его разрешения. Аристотель называл это соответственно завязкой (lesis) и развязкой (lysis).

Очевидно, что Ибсен придает поэме драматический характер: в решающий момент выбора герой произносит, обращаясь к читателю, монолог, который заменяет привычное эпическое повествование от первого лица. В этих поэмах мы также замечаем, что Ибсен начинает создавать свой собственный ландшафт — поэтический, символический и в то же время типично норвежский, — где горы и море имеют куда большее значение, нежели простые декорации или фон, на котором проходит жизнь героев. Горы и море играют особую роль в художественном мире

Ибсена — такую же роль впоследствии будет играть у него закрытый светский салон. Большим городам, лесам и равнинам в творчестве этого писателя не находится места.

Бьёрнсон о лирике и драме

Бьёрнсон однажды высказался в том смысле, что опыт работы в таком «концентрированном» жанре, как лирика, может оказать благотворное влияние на судьбу писателя-драматурга. В период своего творческого становления, в 1861 году, он как раз трудился в Риме над своими крупнейшими драматическими проектами: «Королем Сверре» и «Сигурдом Слембе». Одновременно он писал и небольшие поэмы.

В одном из писем, отправленных на родину, в Кристианию, Бьёрнсон выражает уверенность в том, что те поэтические опыты были для него весьма полезны. «Лирический жанр, — писал он, — требует кропотливого, почти ювелирного труда. Опыт создания даже самых незначительных из моих поэтических опусов помог мне сделать реплики в моих драмах более отточенными. Когда приступаешь к работе над крупными, значимыми темами, то оказывается очень кстати умение обращаться к окружающему миру, передавать все его краски и оттенки».

Вполне вероятно, нечто подобное испытывал и Ибсен. Можно с уверенностью утверждать, что поэмы «На высотах» и «Терье Виген» имели большое значение для формирования Ибсена как драматурга. Эти поэмы показывают нам два — принципиально различных в этическом плане — варианта экзистенциального выбора, с которым может столкнуться человек.

Таким образом, перед нами предстают и две ипостаси автора этих поэм, два лика Ибсена, о которых говорил Георг Брандес, — суровый и мягкий. Такая двойственность, без сомнения, сформировалась под воздействием сурового жизненного опыта и переживаний писателя в трудное для него время — в шестидесятые годы. Отсюда фундаментальная двойственность всего творчества Ибсена — и внутренний диалог, который происходил в нем на протяжении всей его жизни. Вечная дилемма творца.

Самореализация

Рассматривая годы становления Ибсена, можно также отметить, как медленно и неуверенно создавал он свою

собственную писательскую вселенную, на которой отчетливо видна печать его личности. Ему как драматургу, без сомнения, требовалось накопить материал для исследования конфликтов, требовалось четко осмыслить противоречия во взаимоотношениях, ценностях, формах существования и взглядах на жизнь, требовалось научиться сталкивать их между собой.

Он ощущает потребность ставить своих персонажей в такие жизненные ситуации, где им приходится делать выбор — основополагающий выбор приоритетов и взаимоотношений. А пребывание в таких ситуациях предполагает внутреннюю борьбу и неуверенность в исходе. Этот выбор должен быть свободным в том смысле, что возможны различные варианты, а когда этот выбор все же делается, он должен стать логическим следствием того в характере драматического персонажа, что можно назвать греческим словом «этос».

Характер сам по себе не является готовой величиной — он существует лишь как возможность, которая реализуется посредством выбора. Именно этот принцип и становится с каждым разом понятнее для юного Ибсена: самореализация человека может происходить лишь посредством решающего выбора, выбора пути, выбора ценностей, который одновременно является и экзистенциальным выбором. Но пройдет немало времени, прежде чем Ибсен в полной мере овладеет чисто писательским мастерством в решении этой задачи, прежде чем он поймет, что главное в изображении любого конфликта — это проблема личности.

Нетрудно заметить, что уже в самом начале творческого пути Ибсен делает первые шаги в этом направлении — как, например, в стихотворении 1850 года «Рудокоп». А в своей дебютной драме «Катилина», относящейся к тому же году, он ставит главного героя в такую ситуацию, где ему приходится выбирать между двумя образами жизни, которые олицетворяют две женщины: Фурия и Аврелия.

Жизнь на глазах у общества, жизнь на арене борьбы противопоставляется жизни в замкнутом домашнем мирке, среди уюта и покоя. И тот и другой образ жизни по-своему привлекательны для Катилины, и он колеблется, какой из двух путей ему выбрать и какую — из этих двух женщин. Ведь и та и другая мечтают им обладать. Фурия убеждает Катилину поставить на кон его собственную жизнь и жизни других ради обретения непреходящей славы. Но в конце концов победу в борьбе за него одерживает Аврелия. Женская любовь в конечном счете оказывается величайшей силой на свете.

При жизни Катилина предпочитал стихию страстей,

отдавался соблазнам славы и власти, но когда настал его смертный час, светлая любящая Аврелия берет верх над мрачной и мстительной Фурией. Ибо сулит Катилине мир и успокоение. Аврелия приходит к нему на помощь в момент наивысшего отчаяния и спасает его, невзирая на то, как он прежде жил и что делал. Любовь этой женщины служит ручательством, что в Катилине все же осталось зерно благородства. Властолюбец, бунтарь — но он желал Риму добра.

Пьеса «Катилина» интересна главным образом тем, что она является талантливой увертюрой ко всему последующему драматическому творчеству Ибсена. Когда Ибсен вновь возвращается к «Катилине» в 1875 году, то обнаруживает, что многое из написанного им за прошедшие двадцать пять лет уже было заложено в этой его первой драме. И он посчитал, что дебют получился удачный. Но очевидно и то, что молодой неискушенный писатель еще не мог вполне гармонично осуществить задуманное — он замахнулся на слишком многое. «Каталина» вышла одновременно и революционной драмой, и трагедией мести, и любовным треугольником главного героя. Кроме того, в ней содержатся элементы драмы, где затронута тема соотношения христианских и языческих ценностей.

С написанием «Фру Ингер из Эстрота» (1854) Ибсен как драматург сделал большой шаг вперед. Ситуация выбора, в которой находится главная героиня, изложена намного понятнее. Более последовательно выстроен ход событий. Художественная реальность в пьесе соткана из сложных, запутанных интриг. В ней есть место и письмам, и недомолвкам, и всевозможным недоразумениям. (Становится ясно, что Ибсен идет по следам французского драматурга Эжена Скриба, который занимал тогда главное место в репертуаре театров.)

Ситуация выбора, в которой оказывается фру Ингер, связана с императивом, относящимся как к ее собственной судьбе, так и к будущему Норвегии. Тема «призвание важнее, чем жизнь» звучит в этой драме гораздо отчетливее по сравнению с «Каталиной». Миссия, возложенная на фру Ингер, заключается в том, что ей предстоит поднять знамя борьбы на своей скованной узами унии[18] родине. Эту миссию она возложила на себя добровольно, хотя и под влиянием окружающих.

Ибсен кладет на одну чашу весов потребность в общественно значимом, героическом деянии, к которой всегда могут примешаться эгоистические мотивы честолюбия и властолюбия, а на другую чашу — собственную жизнь героини и ее любовь к мужу и ребенку. Отчаянно маневрируя между этими столь несхожими ценностями, фру Ингер в конце концов пытается их

совместить. Она прислушивается одновременно и к голосу своей материнской любви, и к голосу социальных амбиций. В результате же происходит ужасная трагедия: по ее вине погибает ее единственный, горячо любимый сын.

Эти драмы — «Катилина» и «Фру Ингер», несмотря на все их слабые места, ясно очерчивают контуры той творческой вселенной, которую создает для себя молодой писатель. В основу обеих пьес он положил историко-политическую тему. Ибсен прекрасно осознавал, что историческая трагедия предъявляет к драматургу высочайшие требования и сталкивает его со множеством трудностей. В театральной рецензии 1857 года он пишет: «Едва ли какой-нибудь другой из форм поэзии приходится преодолевать столько затруднений, чтобы завоевать внимание и любовь публики, как исторической трагедии» (4: 620).

В одной из последующих глав мы подробнее разберем, как Ибсен работал над многообразным и хитросплетенным историческим материалом, стараясь заставить его вписаться в весьма строгую драматическую форму. Сейчас скажем только, что он с самого начала рассматривает историю как материал для своего творчества. И лучше всего это ему удается, когда он углубляется в историю собственного народа и создает «Фру Ингер из Эстрота».

В других ранних пьесах Ибсена заметна некоторая неуверенность в построении сложной драматической интриги. Эта неуверенность бросается в глаза и в том, какой сценический материал он выбирает и откуда берет литературные прообразы для своих персонажей — из произведений Шекспира, Шиллера, Виктора Гюго, Эленшлегера, а также из саг и народных сказаний. Но ведь на таком уровне существовала почти вся тогдашняя драматургия — особенно характерным примером был «театральный ремесленник» Эжен Скриб.

Позитивный урок, который Ибсен мог извлечь из сценического опыта Скриба, заключался в том, что интрига в драме должна быть логически мотивированной. Однако влияние, оказываемое на писателя так называемой «хорошо сделанной пьесой» (piece bien faite), может быть и опасно — прежде всего тем, что такие чисто внешние эффекты, как недомолвки, путаница, всевозможные недоразумения, невероятные совпадения и постоянные интриги, способны разрушить основной нерв драматического действия. Зрителям и читателям бывает трудно разобраться, кто есть кто и что именно с каждым из них происходит.

Влияние Скриба еще долго будет преследовать Ибсена. Его можно заметить уже в самой первой ибсеновской драме —

например, неоднократно встречающийся прием использования писем как причины для завязки конфликта. Конечно, это влияние кое в чем могло быть даже полезным. Скриб, например, точно знал, какими именно средствами создается сценический эффект. Но техническая сторона пьесы должна подчиняться и служить во благо тематической. В этом у Ибсена не было никаких сомнений. В одной из своих статей 1857 года он пишет, что новая французская драматургия, как правило, создает шедевры мастерства, виртуозно владеет техникой, но «за счет сути искусства» (4: 619). Кроме того, ей сильно не хватает поэтичности. А вот Ибсен точно знал, в чем та самая «истинная поэзия» (4: 615).

В драмах, которые называются «Пир в Сульхауге» (1856) и «Воители в Хельгеланде» (1858), Ибсен попытался отвлечься от проблем наподобие тех, которые решала фру Ингер. В этих пьесах действие в куда большей степени зависит от литературных персонажей — и лишь в заключительной части каждой из этих пьес Ибсен отчетливо противопоставляет друг другу альтернативные жизненные ценности и ориентиры. Пока он еще не ставит в центр конфликта христианское мировоззрение, как он сделает значительно позже. Похоже, ему с трудом удается вписать ценности христианства в конфликтные ситуации этих драм. Здесь он удовлетворяется вариациями на темы несчастной любви, любовного треугольника, а также различных интриг, связанных с борьбою за власть.

Что наиболее впечатляет в этих двух драмах и что кажется в них особенно жизненным, так это изображение любви как судьбы, трагической женской судьбы — неутоленная тоска Маргит и Йордис по своим возлюбленным, которых они тайно любили все годы своей несчастливой жизни.

Мир сквозь призму христианства

Бесспорно, христианство наложило отпечаток на мировоззрение, которое формировалось у молодого писателя в 1850-е годы. В какой мере на него повлияла господствовавшая в обществе традиционная идеология и насколько сам Ибсен разделял христианские ценности, сказать довольно трудно. Можно с уверенностью утверждать, что в юности он находился под сильным впечатлением от драматических аспектов христианского вероучения — от самой, так сказать, «христианской драмы». Его впечатляли картины извечной борьбы между добром и злом, между Божьим промыслом и кознями

Сатаны, между небесным и земным. Его волновала проблема выбора того или иного пути, который человек ассоциирует с двумя полюсами бытия. Но религиозная жизнь как таковая мало его интересовала.

Ибсен всегда ставил человека в центр своей вселенной и сосредотачивал внимание на его личной жизни, а не на взаимоотношениях с некоей высшей силой, стоящей над ним или вне его. Именно индивид является для Ибсена настоящим субъектом действия, и судьба его изображается исключительно в рамках земной, человеческой реальности. Но поскольку Ибсен нередко использует при этом христианскую символику, то нам может показаться, что он более религиозен, чем было на самом деле.

Наиболее отчетливо череда религиозных аллюзий прослеживается в его творчестве с семидесятых годов. Он начинает рассматривать христианство как некую основу для поддержания негативно-авторитарной власти в обществе. Он отмечает, что деятельность священнослужителей всегда сопровождалась навязыванием господствующих ценностей и ограничением свободы индивида. Ибсен также останавливается на теме добровольной жертвы, которую приносят люди, избравшие стезю служения церкви, он размышляет о тягостном бремени монашества и о том, как ослабить теологическое влияние на моральный суд в отношении человеческих поступков. Лишь в наиболее поздних своих стихотворных произведениях Ибсен вновь возвращается к некоторым драматическим аспектам христианского вероучения — возможно, благодаря тому, что около 1890 года был отменен запрет на использование религиозных тем в литературном и театральном творчестве.

Разумеется, Ибсен прекрасно осознавал, какое большое влияние оказало христианство на умы и души людей. Драма «Кесарь и Галилеянин» (1873), которую он считал главным своим произведением, подтверждает это, как и то обстоятельство, что он сам находился под властью «Галилеянина». «Издаваемый мною теперь труд, — писал Ибсен, — будет моим главным произведением. В нем трактуется борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни, борьба, которая повторяется постоянно во все времена, и в силу такой универсальности темы я и назвал свое произведение „мировой драмой“» (4: 701, письмо Людвигу До от 23 февраля 1873 года).

Ибсен был усердным читателем Библии. Вновь и вновь он возвращался к ветхозаветному повествованию о сотворении мира и человека. В «Кесаре и Галилеянине» Максим говорит Юлиану Отступнику:

«Видишь, Юлиан, когда в страшной мировой пустоте клубился хаос и Иегова был один, в тот день, когда Он, согласно древним иудейским писаниям, мановением руки Своей отделил свет от тьмы, воду от суши, — в тот день великий творящий Бог находился в зените Своего могущества.

Но вместе с появлением на земле людей появились и другие воли. И люди, и животные, и растения стали творить себе подобных по вечным законам; вечными законами начертан и ход светил в небесном пространстве.

Раскаивается ли Иегова? Во всех древних преданиях говорится о раскаивающемся творце.

Он сам вложил в свое творение закон самосохранения. Раскаиваться поздно. Сотворенное хочет сохранить себя и сохраняется.

Но два односторонних царства ведут между собой войну. Где он, где тот царь мира, тот двойственный, который примирит их?»

(4: 223)

Вот какие мысли излагал на бумаге Ибсен в 1870-е годы, в это поистине переломное время — переломное как для духовной жизни европейского общества, так и для собственной жизни писателя. Однако в начале своего творческого пути Ибсен не оспаривает то, что Бог всемогущ — по крайней мере, в символическом смысле. В юношеском мировоззрении Ибсена нет места бунтующей воле, которая дерзает против Всевышнего. Скорее наоборот — он полагает, что взбунтовавшийся на Бога человек сам становится жертвой последствий, которые влечет за собой его бунт. Зато позже Ибсен начинает смотреть на богоборчество совершенно иначе — в однозначно позитивном свете. Ведь и власть, оказывающая влияние на общество, становится в глазах Ибсена совсем иной: теперь она изображается как секуляризованный и негативный общественный институт.

В «Комедии любви» и «Бранде» ветхозаветные мифы взяты за основу для символического изображения жизни человека и ее высшей цели. Грехопадение, изгнание из рая, заблуждение и упадок рода Адамова представляют собой аллегории, необходимые Ибсену для создания образа современного человека и общества, в котором он живет.

Красной нитью в раннем творчестве Ибсена проходит противопоставление идеала окружающей действительности. Для изображения идеала он использует образы, иллюстрирующие

христианскую доктрину — ведь она была знакома и близка его публике.

Ибсену требовалось ввести свое творчество в традиционные христианские рамки, которые тогда еще в значительной степени довлели над европейской культурой. Он использовал в своих произведениях эту традицию, так как именно она могла интеллектуально и морально объединить людей того времени. В первые годы своей творческой карьеры он созидал как раз в рамках этой традиции — даже если речь шла о символическом отражении бытия человека в его чисто земных аспектах. Для Ибсена ключевым был всегда вопрос о морально-этическом содержании личности, а не о соответствии религиозным догмам. Потому-то о «Бранде» и можно сказать, что это целиком и полностью художественное произведение, хотя главная проблема в нем религиозная. Никаких узкорелигиозных соображений у Ибсена никогда не было. Не являлся он и последователем философии Кьеркегора, как ошибочно утверждал Георг Брандес.

Символическое искусство

Однажды в 1865 году — как раз закончив работать над «Брандом», Ибсен обратился к крупнейшему критику того времени, датчанину Клеменсу Петерсену: «Вы как-то написали, что стихотворная форма с символическим содержанием является моим подлинным призванием. Я часто думал над Вашими словами, и так и сложилась у меня форма этого произведения». Возможно, именно в лирике Ибсен впервые обрел почву под ногами как писатель.

Тут мы вновь возвращаемся к вопросу о том, какое значение имела поэзия для драматурга Ибсена. Поэму «На высотах» он написал в 1859 году — в тот период жизни, который и в творческом, и в бытовом отношении можно назвать самым трудным. Он женился в 1858 году, сын Сигурд появился на свет в декабре 1859-го. В то время Ибсен напряженно работал в Норвежском театре в Кристиании, одновременно трудясь на поприще драматургии.

В одном из писем 1870 года, вспоминая то нелегкое время, он называет поэму «На высотах» важнейшей вехой в своем творчестве. Он соотносит эту поэму с собственной жизненной ситуацией, а также указывает на ее прямую связь с «Комедией любви», а затем и с «Брандом». Он, в частности, пишет: «Лишь когда я женился, жизнь моя стала более полной и содержательной. Первым плодом такой перемены явилось

большое стихотворение „На высотах“. Жажда освобождения, красной нитью проходящая в этом стихотворении, нашла себе, однако, полный исход лишь в „Комедии любви“» (4: 690). Ключевым выражением здесь является «жажда освобождения». Оно часто встречается в его произведениях после женитьбы на Сюзанне. Ибсен не говорит прямо, о каком освобождении идет речь. Но можно с большой долей уверенности предположить, что он подразумевает те обязательства и проблемы, которые ложатся на главу и кормильца бедной семьи, одновременно пытающегося найти время и силы для полноценного писательского труда.

Ибсен проводит также параллель между «Комедией любви» и «Брандом». Мы читаем об этом в двух других его письмах — последнее из них датировано 1872 годом: «Первое произведение [„Комедию любви“] следует, собственно, рассматривать как предвестника „Бранда“, так как я в нем обрисовал свойственное нашим социальным условиям противоречие между действительностью и идеальными требованиями в области любви и брака». Интересно, что Ибсен вновь возвращается к теме брачных уз и, подобно своему герою Грегерсу, высоко держит знамя «идеальных требований». Можно видеть, как четко он разграничивает «идеал» и «действительность».

Это отголосок того, что он писал в 1867 году, в предисловии к новому изданию «Комедии любви». Там он жалуется на распространенный среди норвежцев «здоровый реализм», который не дает им возвыситься над существующим порядком вещей. Они не способны различать идеал и действительность. Именно господствующие представления о любви и браке бичует Ибсен в своей драме — и все лишь для того, чтобы навлечь на себя хулу и нарекания. В предисловии он, в частности, пишет: «Большинству нашего читающего и критикующего мира недостает дисциплины мысли и умственной дрессировки, чтобы самим понять свое заблуждение» (1: 649).

Дабы изобразить, что именно означают «требования идеала», Ибсен прибегает к поэтической и символической форме. Можно отметить, что лишь в поэме «На высотах» ему удается наконец найти такую форму, которая отвечает его художественному замыслу. Эта поэма — наряду с «Терье Вигеном», который появился немногим позже, — весьма вероятно, способствовала становлению Ибсена как драматурга. Обе поэмы похожи на саги, повествующие о судьбах двух разных людей — крестьянина и моряка. Писатель ведет своих героев сквозь беспокойную юность, утраты, кризис и страдание — навстречу просветлению и душевной гармонии, которые достались им очень дорого. Все это соответствует напряженному ходу событий, характерному для

драмы. Особенно полезной для Ибсена как драматурга оказалась работа по собиранию материала для изображения и структурирования драматического конфликта и борьбы между различными мировоззрениями.

В поэме «На высотах» жизнь крестьянина противопоставлена жизни охотника. Крестьянин решает удалиться на вершину горы и провести там, в одиночестве, остаток своих дней, что означает для него добровольно отказаться от любви и семейного счастья. Ради обретения новой жизни, ради прозрения он должен освободиться от прежних уз. «Жажда освобождения», которую он несет в себе, может быть и сомнительной, и проблематичной. Путь же Терье Вигена ведет к иным высотам.

Обе поэмы, вышедшие из-под пера тридцатилетнего Ибсена и повествующие о двух совершенно разных людях и судьбах, принадлежат к числу произведений, в центре которых — человек. В обеих поэмах молодой герой делает выбор между взаимоисключающими образами жизни: крестьянин оставляет семью ради доли одиночки-охотника, живущего на горных вершинах, а моряк отказывается от никчемной жизни, лишившись всего, ради чего он жил, — жены и ребенка. Один выбирает одиночество добровольно, а другой потерял своих близких. В этих поэмах можно найти зачатки того, что позже, в 1860-х годах, станет краеугольным камнем величайших творений Ибсена. Мы говорим о «Бранде» с его видениями и одинокими вершинами, и «Пере Гюнте» с его Сольвейг в бедной хижине, ставшей для нее и для Пера единственным королевским дворцом, который они обрели.

Все эти поэмы — и две ранние, и две более поздние — показывают нам двойственного Ибсена. Голос автора то веет холодом, то согревает теплом. В саду его творчества, как на могиле Терье Вигена, растут и жесткая вымерзшая трава, и цветы. Становится очевидным, что Ибсен начинает понимать, сколь высокой может быть ставка, когда приходится делать свой выбор, сколь различны жизненные ситуации и пути к обретению своего «я». И касается это не только других, но и его самого.

Посмотрим на путь Терье Вигена. В течение многих лет он мечтал о свободе как узник, отчаявшийся и бессильный, который не может взять на себя ответственность за других. А в поэме «На высотах» мы наблюдаем за юношей, устремляющимся прочь от людского мира к горным вершинам. Поэт Фальк в «Комедии любви» (1862) тоже жаждет освободиться и тоже, рискуя, устремляется ввысь, к вершинам одиночества. Навстречу потерям, но, возможно, и обретениям. Тревожит, однако, что это стремление уйти в горы несет в себе некий разрушительный

элемент. Охотник ведь убивает. Фальк назван в честь хищной птицы — сокола. Здесь Ибсен показывает, для чего творцу нужен взгляд «со стороны» — для того, чтобы он мог творить. Лишения необходимы для творчества. Не потеряешь — значит, и не найдешь. С тех пор эта мысль постоянно звучит в произведениях Ибсена.

Поэма «На высотах» указывает нам путь в глубины его творческого мира. А поэма «Терье Виген» неотступно напоминает о том, что жизнь за пределами искусства тоже имеет ценность. В обеих поэмах речь идет о страдании. Терье находит освобождение от него, а молодой крестьянин вынужден жить с ним дальше. Плодом страдания может стать искусство — но не оно движет жизнь вперед. Очевидно, в то время, когда эти поэмы вышли в свет, Ибсен наконец осознал, что именно он, как художник, может извлечь из своего жизненного опыта и своих раздумий о диалектике человеческого бытия.

Буржуазный брак — конец любви: «Комедия любви»

Но вот толпа — невежда на невежде —
Спешит свершить скорее плагиат
У Господа — и неумелой стекой
Кромсает дивный образ человека,
На свой переиначивая лад.

Фальк

«Комедия любви» (1862) — одна из тех драм Ибсена, которым литературоведы не уделяли пристального внимания. Как театральная постановка она также оказалась в тени его более поздних и более известных произведений. Но все же исследователи сходятся в том, что пьеса знаменует собой важный этап в творческом развитии Ибсена, хотя и не многие люди стремятся ее вдумчиво прочитать.

Эта глава посвящена содержанию драмы — одной из самых остроумных в творчестве Ибсена. Сам он ее оценивал достаточно высоко. Спустя много лет после ее написания он утверждал, что «Комедия любви» — одно из лучших его произведений. Мы попытаемся рассмотреть драму в ее целостности и связи как с поэмой «На высотах», так и с «Брандом». В «Комедии любви» автор ставит вопрос об ответственности человека, предъявляет жесткие требования к его поступкам и их последствиям, требуя соответствия реальной жизни и теории применительно к любви.

Подобно своему герою Грегерсу Верле, Ибсен исследует в этой драме попытку осуществить идеальные отношения. Грегерс спустя двадцать лет будет искать доказательства того, что «идеальный брак» возможен. Для Сванхильд и Фалька вопрос стоит по-другому: есть ли у большой идеальной любви хоть какой-нибудь шанс выжить в браке? Ибсен, похоже, отвечает «нет», одновременно утверждая нерушимость идеалов любви. Утопия выживает в борьбе с институтом брака. Неудивительно, что многим современникам Ибсена — добропорядочным гражданам — пьеса пришлась не по вкусу.

Заглавие «Комедия любви» носит сатирический характер, кроме того, в нем заложен трагикомический элемент. В подзаголовке Ибсен решил подчеркнуть комедийный характер

этой драмы в стихах: «Комедия в трех действиях». Пьеса и в самом деле обладает многими свойствами жизнерадостной сатирической комедии. Ибсен изящно подтрунивает здесь над разными типами людей и различными жизненными ситуациями. Но автор мог бы с полным правом назвать свою пьесу «Трагедия любви». Ибо это произведение нелегко отнести к тому или иному традиционному типу драм.

Очевидно, что в «Комедии любви», как и в поэме «На высотах», мы имеем дело с философской дилеммой «либо — либо» в жизни человека, каковая дилемма является неизбежным и трагическим последствием совершенного идеализма. Данный аспект ибсеноведы зачастую рассматривали слишком поверхностно, уделяя больше внимания сатирическому и полемическому элементу в этой пьесе, которая кажется необычайно забавной и остроумной. Вряд ли можно говорить о пьесе как о комедии в обычном понимании этого слова. Возлюбленные в финале не соединяются друг с другом — а ведь их соединение является характерной чертой этого жанра. По крайней мере, так считал Байрон, который однажды заметил: все трагедии заканчиваются смертью, а все комедии — женитьбой. Название «Комедия любви» скорее указывает на то, что в ней раскрываются комические — и трагические — стороны любовных отношений в современном буржуазном обществе. Объектом сатиры оказывается лишь «официальное», общепринятое восприятие любви, а также «любви», узаконенной браком, где помолвка является весьма сомнительной прелюдией.

Автор ставит провокационный вопрос: есть ли у любви вообще какие-нибудь шансы пережить испытания помолвкой и браком? По мнению многих авторов (разделяемому и многими читателями) — например, Фридриха Шлегеля в «Люцинде»[19], — брак приводит к тому, что любовь умирает. Женитьба равнозначна печальной кончине большой идеальной любви. Защитникам буржуазного института брака такая мысль представляется весьма дерзкой и вызывающей.

В своем предисловии ко второму изданию «Комедии любви» в 1867 году Ибсен утверждает, что столкнулся именно с такой реакцией. В другом случае он признается, что издание пьесы негативно повлияло на его общественную репутацию, вызвало сплетни относительно его личной жизни. В то же время Ибсен говорит, что жена его Сюзанна была единственным человеком, который одобрил пьесу, и что именно она явилась прототипом главного женского образа. Эти сведения могут вызвать удивление и навести на раздумья; как раз в те годы Сюзанна вынуждена была улаживать многочисленные домашние проблемы. У Ибсена

только что завершился самый мрачный период его «богемной» жизни, когда, вступив в брак, он то и дело ощущал порывы к свободе. Здесь опять возникает вопрос: от чего же он жаждал освободиться — от семейных обязанностей и тяжелых материальных условий ради возможности быть писателем или от той смирительной рубахи, в которую буржуазная Кристиания втискивала его духовную жизнь?

Самое ужасное в таких отношениях то, что они измельчают человеческие души, говорил Ибсен спустя несколько лет своей теще, Магдалене Туресен[20]. Именно эту духовную нищету драматург подверг бичеванию в своей драме о современности, комедии нравов, чьи истоки коренятся в довольно мрачных переживаниях автора. Сам Ибсен говорил, что он действительно испытывал потребность выразить все это на бумаге, дабы избавиться от тяжких настроений и вообще всего того, о чем рассказывается в пьесе.

Как мы писали в предыдущей главе, Ибсен указал на связь между жаждой освобождения, присущей охотнику в поэме «На высотах», и аналогичным стремлением в «Комедии любви». В поэме он выстраивает свой поэтический пейзаж вертикально, противопоставляя горы равнинам. В драме он вынуждает главного героя бороться с косной жизнью обитателей равнин — правда, не крестьян, а городских обывателей, живущих на западной окраине столицы, в пансионате на Драмменсвейен, откуда открывается вид на Кристиания-фьорд. Фальк, подобно птице, от которой получил свое имя[21], врывается в это общество, сея в нем тревогу и страх. Среди жителей пансионата есть и другие носители имен, которые ассоциируются с птицами — как с сороками, так и с лебедями.

Последняя аллюзия касается Сванхильд, чьё имя восходит к героическим песням Старшей Эдды и к Саге о Вёльсунгах. Это имя вызывает мрачные ассоциации, поскольку героине древних сказаний по имени Сванхильд, молодой и красивой женщине, пришлось ни за что ни про что умереть. Фальк подмечает, что Сванхильд с детства несет на себе печать «memento mori», тем самым прямо указывая на ее сходство с тезкой — героиней древней саги. По ходу пьесы между Фальком и Сванхильд завязываются любовные отношения, но союз их не стал ни счастливым, ни долговечным. Героиня делает выбор в пользу «равнинной» жизни, выбирая тем самым «смерть» в буржуазном браке по расчету. Так Сванхильд — «лебедь» спела свою «лебединую песнь». Фальк прощается с ней и уходит в горы — свободный, как сокол.

Действие драмы сосредоточено на судьбе двух главных героев

— Фалька и Сванхильд, которые заметно выделяются на фоне обывательского общества. В описании их кратковременного союза мы вряд ли найдем много комического и сатирического. Между героями разыгрывается глубокая и серьезная драма, развязкой которой становится расставание. Но для других персонажей пьесы такая концовка — в радость. Тем самым «Комедия любви» приобретает некую двусмысленность, которая впоследствии станет весьма характерной для драматургии Ибсена.

Мы можем условно выделить в драме два плана действия: внешний — социальный и внутренний — духовный, где героям приходится делать серьезный экзистенциальный выбор. Большинство персонажей пьесы действуют исключительно на первом плане, тогда как Сванхильд и Фальк — также и на втором.

Благодаря главным героям два плана действия соприкасаются. И это вызывает существенные проблемы. В каждом из этих двух планов довлеют свои жизненные ценности и идеалы, как-либо перенести их с одного плана на другой без конфликта невозможно. Тот, кто постоянно действует и здесь, и там, вынужден балансировать, что дается с большим трудом. Иными словами, героям нужно скрывать свое подлинное «я», дабы избежать столкновения с окружающими. Таково положение Фалька, равно как и Сванхильд. Они не желают раскрывать свой внутренний мир перед другими. Сванхильд чувствует, что неустойчивое положение Фалька может привести к конфликту, и говорит ему: «В вас два лица живут… непримиримых» (1: 581).

«Поэзия гнева»

Халвдан Кут определил «Комедию любви» как «поэзию гнева», и такое определение драмы с сатирическим элементом вполне уместно[22]. Оружием Ибсена здесь является в первую очередь карикатура, которую он представляет как типичную картину современности. Он сам признавал, что довольно язвительно расписал помолвку и брак того времени. Но определение этой драмы как «поэзии гнева» подразумевает не только «внешнее» комедийное действо, ибо за карикатурным образом и поверх него автор поместил идеал — как необходимую альтернативу всему отрицательному. Этот идеал становится причиной психологической драмы, которая разыгрывается между Сванхильд и Фальком, а также внутри каждого из них.

Напряжение, возникающее между комедийным действом и серьезной драмой, обеспечивает целостность пьесы и ее идейного содержания. Это касается как языка, так и структуры конфликта.

В «Комедии любви» мы видим явное противоречие между тем, что в глазах добропорядочных людей считается «нормальным» (то есть сообразным и не противоречащим общественным условностям, всеобщему мнению), и, с другой стороны, тем, что представлено автором как естественное и подлинное.

Карикатурный образ возникает в том случае, когда подлинное в человеке искажается и заглушается тупостью, забывчивостью, трусостью или материальными соображениями. И тому, кто подвергается такому искажению, карикатура уже будет казаться вполне приемлемой и «нормальной» картиной. Связь с естественным, неискаженным теряется — так, например, происходит со студентом Линном. Счастье влюбленности ненадолго вырывает его из конформистского отупения, но довольно скоро он опять опускается до той жизни, которая соответствует общественным стереотипам: «Зато вполне нормальным я проснулся» (1: 629).

Тот, кто отказывается становиться «нормальным», рано или поздно вступает в конфликт с силами, довлеющими в обществе. Но до того, как конфликт разразится, до того как герой решит объявить войну окружающим, он вынужден скрываться за компромиссным решением. Так поступают Фальк и Сванхильд в начале драмы: они избегают открытого разрыва с обитателями пансионата фру Хальм. Вместо этого они предпочитают выражать свою «вторую натуру» эзоповым языком. Слова героев приобретают двойное звучание. Например, Фальк говорит:

> Что мне избрать? Как ослик Буридана,
> Я связан по рукам и по ногам;
> О чем заботиться — не знаю сам,
> За дух иль тело взяться?

Гульстад отвечает ему:

> За стаканы!
> За чашей пунша не страшна беда —
> И жажду он, и горе утоляет.

(1: 565)

Реплика Фалька сама по себе комична, и контекст лишь усиливает комизм. Но слова эти имеют и другой — более серьезный смысл. Только что Фальк беседовал со Сванхильд. Разговаривали они о том, как соотносится жизнь с поэзией, и

потому высказывание героя серьезнее и глубже, чем кажется. Конфликт духа и плоти, духовного и материального вполне реален на «серьезном» уровне драмы. Хочется повторить слова Фалька, говорящего о прошлом пастора Стромана, и спросить, не идет ли речь о «поэме иль пьесе на божественную тему» (1: 567).

Судя по всему, «Комедия любви» — несмотря на все ее комические элементы — при более глубоком анализе оказывается драмой идей, в которой отражается романтическое, вдохновленное христианством мировосприятие и присутствует соответствующая символика. В этом плане психологическая драма, происходящая между Сванхильд и Фальком, является центральной в пьесе. В том, что это действительно драма идей, отсылающая нас к христианским ценностям, мы можем убедиться, исследуя язык понятий и аллюзий, которыми пользуются Сванхильд и Фальк. Преобладают же у них библейские аллюзии. Это вовсе не означает, что «Комедия любви» — религиозная драма. Позже мы увидим, какую важную роль играют эти аллюзии. Ибсен предпочел использовать тот язык, который был понятен буржуазной публике.

Фальк и поэзия

Все действие драмы происходит в пределах пансионатского сада — это своего рода обывательский рай. В круг самоуверенных обывателей молодой поэт совершенно не вписывается. Его душа беспокойна и неутомима, он не может обрести то равнодушное довольство, которое царит среди насельников пансионата фру Хальм. Сванхильд, одна из дочерей хозяйки, тоже, как представляется, решительно не приемлет конформизма, который держит общество в своих цепких объятиях.

Фальк в списке действующих лиц назван «поэтом», но сам он недоволен своими достижениями на этом поприще. Он хотел бы внутренне созреть и полагает, что именно здесь — в мире банальностей — сможет развить свои способности. Эта мысль озаряет его, когда он обнаруживает поблизости человека, способного ему помочь, человека, выделяющегося из толпы. Этот человек — Сванхильд. Фальк желает, чтобы она стала его музой. Он довольно цинично смотрит на роль, которую Сванхильд должна для него сыграть: в тот день, когда она больше не сможет его вдохновить, они попросту расстанутся. И Фальк полагает, что так, конечно, и будет. Он отвел Сванхильд роль вдохновительницы на ограниченный период времени. Это вполне соответствует его принципу «carpe diem»[23] — см. песню Фалька в

начале пьесы. «Помни: скоро лист желтеет», — таков небезупречный с точки зрения морали лозунг Фалька (1: 554), который убежден, что каждое мгновение нужно использовать для наслаждения жизнью:

Залит солнцем день весенний,
Вместе с ним ликуй и пой, —
Пусть не сдержит дар осенний,
Что обещано весной!

(1: 553)

Уже в этой первой сцене выясняется, что Сванхильд не разделяет легкомысленных взглядов Фалька на жизнь. В ремарках сказано, что Сванхильд сидит одна в глубине сада, в то время как Фальк поет. И хотя она хлопочет больше всех, чтобы его послушать, — как только он начал, она уходит, разочарованная сомнительным содержанием песенки. И фру Хальм вздыхает, не в силах совладать с этим «ребенком». Сванхильд первой отделяется от общества в пансионате. Фальк вскоре последует ее примеру.

В первом действии он развивает тему своей песни — хотя сам находит, что «смысла в ней немного» (1: 555). Ему очень хочется вычеркнуть из языка слово «будущее». Стювер спрашивает, почему он настроен против этого слова, которое подает «надежды весть», и Фальк отвечает:

Нет, божий свет оно нам застилает!
Кто полн забот о «будущем» своем —
Что будет есть, да женится на ком,
Да как они устроятся вдвоем, —
Тому всю радость жизни отравляет
Предусмотрительность! И он не знает
Покоя — вечно направляет сам
Свою ладью к ближайшим берегам.
Вот их достиг, но, рук не покладая,
Пуститься должен сразу в новый путь, —
И он гребет, не смеет отдохнуть,
Ведь новый берег перед ним сияет.
И так всю жизнь. Да и за ней-то есть
Конечный пункт иль нет его — бог весть.

Таковы в основном взгляды Фалька в самом начале пьесы. Их необходимо знать для того, чтобы проследить, как они

изменились за весьма короткий период времени — где-то около суток, в течение которых продолжались его тесные и доверительные отношения с девушкой. Многие исследователи находили в мировоззрении Фалька то, что у Кьеркегора соответствует «эстетической» стадии жизненного пути, и такая параллель вполне допустима. Кут пишет, что ни одно другое произведение Ибсена не отмечено таким заметным влиянием датского философа, как «Комедия любви», и параллели, которые он проводит между этой драмой и «Повторением», кажутся весьма убедительными. Многие другие ибсеноведы поддержали эту точку зрения, среди них недавно — и Вигдис Юстад[24].

С другой стороны, вряд ли можно согласиться с Кохтом, когда он пытается анализировать целостный смысл драмы. «Главная тема „Комедии любви“, — пишет Кут, — это эстетическое мировоззрение…» Эстетическое мировоззрение, скажем мы, является только исходной точкой драмы, и самому Фальку кажется, что это весьма хрупкое основание для того, чтобы строить на нем жизнь целиком. Как уже было отмечено, ему самому представляется, что в его песне немного смысла.

Вскоре он начинает приоткрывать свой внутренний мир, и его предполагаемый «эстетизм» приобретает вполне определенный смысл. Так, он рассказывает, что молился Господу, прося о великой скорби — то есть о любви, с которой, однако, придется покончить в момент наивысшего счастья. Отчего Фальк, только что говоривший о «наслаждении мигом», подвластен таким настроениям? Ответ, пожалуй, заключается в том, что он — поэт, однако не чувствует в себе вдохновения. Поэтому для него так важен образ Сванхильд. Фальк, можно сказать, хочет воспользоваться душевным богатством этого образа. Как Ибсен напишет через несколько лет в одном из своих посланий, поэтом можно стать лишь тогда, когда у человека есть о чем писать, когда у него есть «жизненное содержание», жизненный опыт.

Взгляд на искусство, который отстаивает Фальк в первом действии драмы, заключается в том, что поэт достигает наивысшего результата, описывая то, чего он не может достичь. Лишь тот поэт, который несет в себе великую скорбь, в состоянии выразить радость жизни. Подобный взгляд на соотношение жизни и поэзии вновь появляется в следующей драме Ибсена, «Борьбе за престол» (1863). Там скальд Ятгейр говорит о «даре скорби» (2: 85).

Это соответствует тому, о чем писал Ибсен в своем письме от 1858 года. Там он признаётся, что «вовсе не весело смотреть на мир сквозь октябрьский туман», но все же было время, когда он «ничего лучшего не желал». Далее Ибсен пишет: «Я сгорал

желанием испытать большое горе, почти молил небо послать мне такое горе, которое наполнило бы все мое существование, дало бы содержание жизни. Это было нелепо; я уже выбился из этой стадии, но все-таки это миросозерцание нет-нет да и отзовется»[25].

Но в «Комедии любви» речь идет не только о том жизненном опыте и вдохновении, которые может дать Фальку скорбь. Вопрос заключается также в том, что именно должен описывать поэт, и здесь видна связь с главной темой пьесы: конфликтом между идеалом и действительностью. Фальку противно слово «будущее», поскольку он считает, что дума о будущем — предательство жизни, она «застилает» нам божий свет. Он молился о скорби, чтобы лучше преуспеть в описании земного счастья. Подобную точку зрения, характерную также и для самого Ибсена, в своей книге я называю «эстетикой дистанцирования».

Несмотря на отдельные черты сходства, трудно увидеть в Фальке кьеркегоровского эстета. Фальк неудовлетворен тем, что есть — не только в любви, но и повсюду, куда он ни обратит свой взор. Герой думает, что есть иная жизнь, прямо противоположная грубой действительности. В этом они со Сванхильд могут понять друг друга. Поэтому Сванхильд сближается с Фальком, не только духовно, но и телесно, после того как он объясняет ей, почему нуждается в великой скорби. И она отвечает, что будет молиться о том, чтобы его судьба сложилась так, как он хочет. Первая встреча героев на сцене — явное предзнаменование того, что с ними вскоре произойдет: мимолетное соединение в наивысшей радости любви, а затем решительный разрыв. Таким образом, все случится именно так, как беспечный Фальк просил в своей молитве. Но прежде чем это произойдет, ему предстоит испытать свои взгляды и принципы.

Убежден ли Фальк действительно в том, что слово «будущее» несет в себе предательство жизни? Если да, тогда он сам в какой-то момент готов запятнать себя этим предательством. Также он теряет интерес к «дару скорби» после того, как по-настоящему влюбляется в Сванхильд. Он даже благодарит Господа за то, что не она, а ее сестра Анна помолвлена с Линном. Фалька привлекает в Сванхильд ее непохожесть на прочих — весьма заурядных — насельников пансионата. Она сохранила в себе нечто подлинное, ею еще не овладела «толпа», как это случилось с другими. Фальк объясняет ей этот процесс нивелировки личности:

> Но вот толпа — невежда на невежде —
> Спешит свершить скорее плагиат

У Господа — и неумелой стекой
Кромсает дивный образ человека,
На свой переиначивая лад.
И, наконец, создав, что ей угодно,
Ликуя, возведет на пьедестал
Свое творенье: это идеал!

(1: 606)

А вот о чем Фальк не говорит прямо, на что только намекает, — Сванхильд является для него исключением; она сохранила в себе естественное начало. Слова Фалька о двух образах человека проясняют суть конфликта между действительностью и идеалом. Это конфликт профанированного, искаженного естества и природы человека, каковой она была изначально — природы человека в ее идеальном виде. Здесь мы можем видеть, как Ибсен закладывает идейную основу для целого ряда своих последующих пьес, в которых естественное начало является синонимом позитивного. Эта идея коренится в мировоззрении романтиков и даже их предшественников, в том числе Руссо.

Культура, основанная на здравом смысле и сформированная в интересах буржуазного общества, враждебно настроена по отношению к спонтанному, естественному индивиду с его интуитивным пониманием того, что хорошо, а что плохо. Большие чувства задыхаются в тесной каморке обывательского мира. Буржуазные ценности претендуют на то, что они суть жизненные идеалы, а подлинному идеализму в этом мире места нет. Самодовольная ложь буржуазного общества безмерно раздражала Ибсена.

Первое предложение Фалька, которое он делает Сванхильд, — вместе восстать против этого банального, тривиального, негативного мира:

Давайте ж эту жизнь перевернем, —
Ее ведь не природа создавала!

(1: 603)

Тот образ любви, который предлагает этот мир, вызывает у героев глубокое отвращение — и в этом они едины. Они знают, какова была любовь изначально, знают, что этим драгоценным даром и доныне еще наделяются люди. В пылу страсти такая

любовь переживается с необычайной силой. Но в буржуазном обществе у такой любви нет никаких шансов, она попросту неприемлема; семейная жизнь, материальные проблемы и заботы повседневности убивают ее. Идеал улетучивается, любовь проходит. «Sic transit gloria amoris»[26], — говорит Фальк по поводу любви пастора Стромана. Сванхильд нужна Фальку для того, чтобы он мог проникнуть «в святыню красоты» (1: 607). Она со своими незаурядными качествами должна помочь ему на поэтическом поприще.

Но сначала девушка отказывается от его предложения. Теперь она становится его наставницей. Сванхильд обвиняет Фалька в том, что он черств и эгоистичен, его девиз «carpe diem» ей чужд. Жизнь для нее — не череда отдельных мгновений, которые нужно использовать для наслаждения. Не может она принять и той ограниченной временной перспективы, в которой Фальк видит их отношения. Она невольно задумывается о том, что случится однажды, когда ей больше нечего будет ему предложить для творчества.

Сванхильд также обвиняет Фалька в том, что он трус, что его манит «полет от земли» (1: 609) и что на самом деле ему ничего не нужно. Она доказывает Фальку его бессилие и смехотворность его попыток писать стихи на основе внутренней жизни другого человека. Это — «поэзия бумажная», тогда как подлинно живая поэзия творится на основе собственного жизненного опыта. Поэтому Сванхильд говорит Фальку: «Взлетите же на собственных крылах, пускай вам суждено разбиться в прах!» (1: 611). Лишь в этом случае герой получит право сравнивать себя с птицей, именем которой его назвали, лишь так он действительно сможет заслужить звание поэта. Обвинения Сванхильд действуют на Фалька как холодный душ. Он не желает больше пассивно воспринимать «темы» для поэзии, он хочет стать активным творцом. Он ищет большого дела, ищет цели в жизни, и Гульстад формулирует эту цель для него:

Фальк.
Постойте, я хочу сказать вам что-то…
Могли бы вы мне дело указать,
Чтобы меня всего бы захватило,
Чтоб даже жизнь отдать не жалко было?

Гульстад (с иронией).
Живи, чтоб жизнь отдать не жалко было, —
За жизнь такую жизнь не жаль отдать.

Фальк (смотрит на него в раздумье и затем медленно говорит).
Вот вся программа: коротко и ясно…
(Оживляясь, порывисто) Так, я очнулся от пустого сна…

(1: 612)

Гульстад первый раз указывает определенную жизненную «программу» для Фалька. Позже, в решающий момент, коммерсант сделает то же самое. Первое действие завершается процитированным выше диалогом Фалька и Гульстада. Фальк обещает, что на следующий день он возьмется за дело и начнет «творить», то есть действовать — как призывала его Сванхильд.

Второе действие начинается на следующий день, в воскресенье пополудни. Среди гостей царит праздничное настроение. Празднуется помолвка Анны и Линна, теперь уже официальная. Для Линна этот праздник — радость, смешанная с разочарованием, его любовь внезапно стала всеобщим достоянием. Через это из нее улетучивается вся поэзия. А Фальк еще раз убеждается в том, что «толпа» портит все драгоценное и профанирует все святое. Фальк рассказывает Линну о том превращении, которое произошло с ним самим: «Весна в душе поэта наступила, для подвигов во мне найдется сила!» (1: 625). Но отчасти прежние идеи Фалька о «наслаждении мигом» еще держатся в нем. Это выясняется, когда Линн делится с ним своими опасениями по поводу предстоящего экзамена:

Фальк (смотрит на него, широко раскрыв глаза).
Ты о зиме стал думать?

Линн.
Как иначе?
Экзамен и диплом — не пустяки;
Мой долг готовиться серьезно к сдаче.

Фальк.
Вчера еще не так ты рассуждал:
Ты ничего полнее и богаче
Мгновенья настоящего не знал;
Ты ничего не ждал и не желал,
И даже позабыл свой долг священный —
Экзамен сдать; от счастья, как в чаду,

Ты верил: все сокровища вселенной
У ног твоих здесь сложены в саду!

(1: 626)

Фальк к тому времени не далеко продвинулся по своему новому пути. Он по-прежнему не улавливает сути важной проблемы — проблемы времени. И не Сванхильд, а Гульстад может здесь чему-то его научить. Пройдет еще время, прежде чем Фальк осознает, что «будущее» действительно представляет реальную проблему.

Первым признаком переворота, который произошел в душе Фалька, становится то, что он дерзает объявить войну окружающим. Это — как раз тот позитивный и творческий поступок, который он обещал совершить. Оружием его нападения становится речь о любви — так называемая «чайная речь». Таким образом, он не желает больше таиться и откровенно поднимает восстание. В результате фру Хальм просит его покинуть пансионат.

«Чайная речь» — и падший Адам

Сванхильд в первом действии драмы искала в Фальке рыцаря, и вот он выступает с речью о чае и о любви. Эта речь занимает в пьесе центральное место. Она проливает свет на смысл заглавия пьесы и на ее тему. Дело в том, что эта речь посвящена судьбе любви как таковой — любви-комедии и любви-трагедии. С помощью своеобразной «притчи» Фальк хочет показать представителям благочестивого буржуазного общества, что существует глубокая пропасть между идеей любви и осуществлением этой идеи в современном мире.

Герой вновь подчеркивает разницу между естественным и неестественным — между чаем, который выращивают «дети солнца» в восточной «стране чудес» (1: 640), и чаем, который продается на европейских рынках. Чай, как и любовь, должен пройти трудный путь — по суровой пустыне, а не по вольному океану. Продукту нужно к нам добираться через преграды и остановки, чтобы мы его оценили. Фальк говорит не столько о чае, сколько об участи любви в мире «толпы»:

И чтоб свободно обращаться тут,
Должна любовь осилить всю дорогу
Через Сибирь приличий, чтоб не мог

Ей повредить соленый ветерок;
И вместо вольной, что ей дал сам Бог,
Десятками набрать должна стараться
От пастора, и близких, и родных,
И черта в ступе грамот пропускных, —
От всех, с кем ей придется повстречаться.

(1: 643)

Фальк указывает еще на одно сходство между любовью и чаем, а именно — в те края, где чай некогда выращивали «дети солнца», вторглась «культура» и принесла с собой упадок. Теперь урожай собирают другие — нечистые руки. Применительно к любви это означает разрушение «царства небесного» на земле, которое каждый человек носит внутри себя. Фальк говорит об этом так:

Большое сходство есть еще в одном:
Культура современная вверх дном
Перевернула всё в Небесном царстве:
Повешен заподозренный в коварстве
Последний истый мандарин в стране,
И разрушение грозит стене,
А жатва чайная — в руках профана;
И это царство поздно или рано
Легендой станет — той «страной чудес»,
В которую давно погасла вера.
А раз уже волшебный мир исчез
И весь наш век стал безнадежно серый,
То и любви не сыщешь здесь, друзья, —
Она ушла в далекие края.

(Поднимая чашку.)

Да сгинет всё, что не в ладу с культурой, —
Поминки справим чаем по Амуру!

(1: 643–644)

Содержание притчи, рассказанной Фальком, не доходит до слушателей, они не видят ее глубины, только недовольны концовкой и выводом о том, что любовь в их краях вообще умерла. Но Сванхильд улавливает мысль Фалька. Кроме нее есть

еще один персонаж, который на мгновение ощущает, что в словах Фалька есть глубокий смысл, — это Линн. Перед самой речью Фалька молодая дама сравнивает любовь с анемоной, то есть подснежником:

> О нет, любовь скорее анемона;
> Растет под снегом, ото всех тайком,
> И лишь когда цветет, доступна взорам.
>
> *(1: 638)*

После речи Фалька Линн в задумчивости произносит:

> Но аромат идеи в нем
> До времени таится под снежком…
> Как анемона, милая кузина.
>
> *(1: 646)*

Когда любовь узаконивается общественными институтами, тогда она, по сути, умирает. Линн только что видел последствия того, что он позволил «толпе» распорядиться своей любовью. После официальной помолвки на него так и наседают жадные до сенсаций местные дамы. Помолвка означает также заботу о хлебе насущном и компромиссы. Даже слова меняют свое значение, когда герой переходит к обывательской жизни: «призвание» становится «приходом», а «жертва» — «пожертвованиями» общины (1: 623–624). Идеалы увядают и умирают под тяжким бременем реальных обстоятельств, превращающих человека в пошлого обывателя. Всё это проносится в голове Линна после речи Фалька. А тот, полагая, что Линн ухватил главную мысль этой речи, восклицает (как сказано в ремарке, «с внезапным порывом»):

> Ты в рай стремишься, падший мой Адам,
> И пылким сердцем рвешься за ограду!
>
> *(1: 646)*

Стать одним из «толпы» и допустить крах идеалов — само по себе грехопадение, считает Фальк. Оставаться верным идеалу означает стремиться обратно к тому, что было до «грехопадения», — к потерянному раю, где идеал и

действительность были одним целым. Эта аллюзия, отсылающая к Ветхому Завету, появляется в драме, как мы видим, отнюдь не случайно. Ее глубокий смысл раскрывается лишь в последнем действии. Что же до внутренней эволюции Фалька, то впоследствии выясняется, что три действия «Комедии любви» четко соответствуют трем этапам его жизни.

Внутреннее развитие действия

Действие первое: начало.

Действие открывается образцом поэтического искусства Фалька — песней о скоротечности человеческого бытия: лови момент, наслаждайся жизнью! Песня отражает легкомыслие Фалька. Но есть в нем и здравый смысл — ведь способен же он назвать такой гедонизм безыдейным. Это значит, что Фальк стремится к чему-то иному, чему-то более важному. В то же время герой пребывает в состоянии тупой лени и не может сочинить ничего существенного. Он ощущает потребность найти другую тему для своих стихов и поэтому молит Бога о великой скорби.

Чуть позже выясняются намерения Фалька. Он видит в Сванхильд посланницу небес, призванную одарить его поэтическим вдохновением. Герой замечает существующий в душе девушки разлад между идеалом и банальной действительностью, и ее мечтания о высоком он хочет использовать в своем творчестве. Сванхильд наставляет Фалька, указывая, что это не решит его проблему: творить живую поэзию можно лишь в том случае, если питаешь ее своими собственными переживаниями. Девушка обвиняет его в конформизме. В конце первого действия Фальк осознает смысл ее слов о личном вкладе в поэзию, которая вовсе не похожа на «бумажные» стишки, отражающие к тому же чужой, а не собственный жизненный опыт. Поэзия для Фалька становится действием, конкретным действием.

Действие второе: конфликт обостряется.

Во втором действии Фальк применяет свое новое мировоззрение на практике. В «чайной речи» он ополчается на «толпу», в результате чего представители этой самой «толпы», соседи по пансионату, в свою очередь ополчаются на него. Фру Хальм извещает Фалька о том, что его присутствие здесь отныне нежелательно. Теперь герой чувствует себя совершенно свободным, компромиссы с «толпой» кончились. Ничто его больше не связывает, он может бороться открыто.

Сванхильд, которая видит, что Фальк уже не такой, каким

был, присоединяется к нему, чтобы вместе с ним сражаться против лживых стереотипов, представляющих эту грубую действительность идеалом. Борьба во имя подлинного идеала должна стать их общим делом. Героиня признаёт, что она недооценила Фалька, ибо в нем все же есть сердечность и он вовсе не такой холодный эгоист, каким ей казался ранее.

Второе действие завершается торжественным заявлением Фалька. Вдвоем, заявляет он, мы покажем миру, что любовь вечна, и ей нипочем все склоки и уныние повседневности. Сванхильд принимает его кольцо, их любовь теперь оживает. Героиня чувствует, что наступила пора ее расцвета: «Моя весна пришла!» (1: 658).

Важно отметить, что Фальк решается сделать ставку на продолжительные отношения. Тем самым он отказывается от ограниченной временной перспективы. Напротив, он старается доказать: смотрите, есть нечто, что переживет быстротекущее время, — это наша любовь. Но хотя он и отказывается от временных рамок, проблема времени для него еще не актуальна. Ни Фальк, ни Сванхильд пока не осознали эту проблему. Но именно с ней им обоим придется столкнуться в последнем действии.

Действие третье: поражение любви или ее триумф?

За короткой вступительной сценой, в которой участвуют Фальк и слуга, выносящий его вещи, следует диалог Фалька и Сванхильд. В этом разговоре Фальк выражает повышенную самооценку: вспоминая ветхозаветное повествование об исходе евреев из Египта, он по-новому оценивает себя и собственную жизнь. Цепи рабства порваны, и он, охраняемый Господом, стремится к «земле обетованной», в то время как его недруги и преследователи, враги времени и поборники лжи, осуждены на смерть и будут стерты с лица земли.

Вопрос, который ликующий и самоуверенный Фальк не задает себе, следующий: можно ли в принципе отыскать обетованную землю — то прибежище идеалов, о котором они со Сванхильд мечтают? Найдется ли в современном мире такой уголок, где высокий идеализм и реальность жизни могут быть единым целым? И есть ли такая форма бытия, в которой любовь двух людей неподвластна времени, — или, говоря символическим языком драмы: бывает ли вообще вечная весна?

Идеальная любовь, к которой стремятся герои, возможна лишь в таком мире, где время не играет существенной роли, где человек всегда полон сил и живет полнокровной жизнью. В сердце Сванхильд, или, другими словами, у любви, которой умеет любить эта девушка, бывают только «часы прилива», а «часов

отлива» нет вовсе, как она сама выражается (1: 662). И если такой мир на самом деле существует, как два человека смогут его уберечь и защитить, окруженные совершенно чуждой — банальной, самодовольной и враждебной — реальностью? Эта реальность всеми средствами будет мешать созиданию их идеального мира, который безмерно ее страшит. Вот какая проблема затрагивается в третьем действии, и очевидно, что Фальк и Сванхильд поставили перед собой задачу отнюдь не из легких.

Во время вступительной беседы между ними два мира противопоставляются друг другу. Фальк и Сванхильд одни в саду, тогда как в доме по-прежнему празднуют помолвку Анны и Линна. Но те двое, что ушли из этого дома, чувствуют себя бесконечно богаче всех остальных. Под небесным сводом они отмечают свою собственную помолвку. Они чувствуют себя в гармонии с огромной вселенной: их праздничные свечи — звезды, их музыка — шум ветра в листве. Так в пьесе вновь подчеркивается контраст между «природой» и «культурой», между законами естества и искусственной жизнью буржуазного общества.

Фальк сравнивает себя с блудным сыном, который теперь возвращается домой, к великой радости Отца — Господа Бога. Он освободился от «сетей мира». Таким образом, его любовь к Сванхильд и его отношение к Богу оказываются взаимосвязанными. Эта связь становится особенно явной в финале драмы, после того как понимание любви, разделяемое Фальком и Сванхильд, трижды подверглось враждебным наскокам.

Два мира не могут не столкнуться друг с другом, какое-либо мирное их сосуществование попросту невозможно. Фальк стал возмутителем спокойствия в мире банальностей, высоко подняв знамя любви и уличив противников в лицемерии. Но общество, которое он провоцирует, конфликта не желает, пытается «помириться» с ним и вступить в переговоры (1: 665). Обитатели пансионата шлют к нему своих «парламентеров» — те должны заставить Фалька сдаться и отречься от взглядов, которые угрожают их безмятежному счастью.

Первым вступает в переговоры пастор Строман, который искренне рассказывает о своей семье и ее нелегкой доле. Затем является Стювер и предлагает Фальку компромисс. «Мирись», — говорит Стювер (1: 678). Он утверждает, что время в любом случае оставит идеалиста в дураках. Еще он рассказывает, какая счастливая у него самого семейная жизнь.

В ходе этих двух столкновений Фальк — как и сам Ибсен —

стремится представить всё в карикатурном свете, поэтому удары противников оказываются не столь сокрушающими. И все же наши герои потрясены, ведь они чувствуют, что в словах оппонентов есть доля правды. Фальк, похоже, в глубине души тронут мыслью о тепле домашнего очага. Ибсен не позабыл тех идей, которые высказывал в «Терье Вигене». В какой-то момент Фальк и Сванхильд колеблются, им кажется, что их предприятие под угрозой срыва. Однако они находят в себе силы отразить вражеские наскоки (или «искушения», как воспринимает их героиня) и твердо намерены идти своим путем.

Третье столкновение происходит с участием Гульстада, и оно намного опаснее двух предыдущих. Гульстад сам заинтересован в Сванхильд и лучше других осознает, в чем суть дела и за что идет борьба. Гульстад понимает это благодаря своему жизненному опыту, ибо в его прошлом есть нечто сходное с судьбой Фалька. Он — единственный достойный оппонент Фалька и Сванхильд, единственный, кроме них самих, персонаж, который за обманчивым фасадом скрывает глубокую и честную натуру. В связи с этим у него есть еще одно положительное свойство: он думает о будущем, он заботится о судьбе Сванхильд на годы вперед.

Гульстад и закон изменения, превращения

Сванхильд стала первой наставницей Фалька. Она доказала ему следующую истину: чтобы идею воплотить в жизнь, нужно этой идеей жить, нужно выступить в поход ради этой идеи, подобно рыцарю-крестоносцу. Далее наставником Фалька становится Гульстад. Кстати, девушке тоже есть чему поучиться у Гульстада. Ей, пожалуй, даже в первую очередь. Фальк не сразу понимает истину, заключенную в его словах.

Гульстад вновь говорит о факторе времени, указывает на реальное положение вещей, на условия, которым подчинена человеческая жизнь, замечает, что эту реальность вовсе не обязательно представлять в карикатурном свете. Гульстад — человек, имеющий чувство реальности и способный на честный компромисс. Компромисс, однако, есть компромисс, ибо Гульстад избегает бросать вызов обществу, в котором живет, несмотря на то что вполне способен увидеть карикатурность всего окружающего. Ему знаком «закон изменения, превращения» (ср. «Маленький Эйолф», 1894), которому подчинена человеческая любовь, и он утверждает, что Фальк сам недавно высказал подобную точку зрения. Ведь в своей «чайной речи» Фальк

говорил, что любовь всегда и всюду подвержена переменам.

Внешне Фальк и Гульстад согласны друг с другом, но они по-разному относятся к данной проблеме. Можно, подобно Гульстаду, признать, что дело обстоит именно так, и смириться с этим, а можно, подобно Фальку, взбунтоваться, отвергая какие бы то ни было компромиссы. Позиции двух героев сильно отличаются; речь идет о различной оценке того, что возможно и что выгодно для человека, а что входит в его обязанности.

Реализм Гульстада состоит в том, что для него очевиден разрыв между идеалом и действительностью. Но он, в отличие от других, не согласен принимать действительность за идеал, а идеал — за нечто неведомое и анормальное. Вывод, который делает Гульстад: да, идеал и действительность не слить воедино, но это, пожалуй, и к лучшему. В отличие от Сванхильд и Фалька, он не верит, что любовный наркоз может длиться вечно. Такая вера — удел романтиков, вариация старой, как мир, неосуществимой мольбы о том, чтобы время остановилось.

По мнению Гульстада, прислушиваться к тем, кто «старости бояться не велит» (1: 690), означает строить жизнь на основе иллюзий. Со своей стороны он предлагает Сванхильд брак, в котором они обретут тихое счастье, взаимное уважение и тепло домашнего очага. Такое счастье — в пределах возможного, оно не имеет ничего общего с обманом, легкомысленной игрой или опасными иллюзиями. Гульстад воспринимает мир таким, каков он есть сейчас, в его мировоззрении нет места идеалам, за которые ратуют Сванхильд и Фальк.

После того как они соглашаются с Гульстадом, что время — неумолимый убийца всякой идеальной любви, в их жизни начинается новый этап. Гульстад им доказал, что пытаться жить идеальной любовью — значит пуститься в опасное плавание, и оно, скорее всего, завершится кораблекрушением. Проблема, которую Фальк, упоенный своей победой, казалось бы, уже решил, снова встает перед ними. Теперь они вынуждены искать другое решение конфликта между идеалом и действительностью. Это — их идеал. Они ему следуют, и он для них совершенно реален, поскольку они переживают его здесь и сейчас. А действительность — это изменчивое царство настоящего.

Нашим героям приходится считаться с миром, в котором они живут, и в то же время думать о будущем. Единственно возможный способ разрешить конфликт — создать особый мир для любви, такое «пространство», которое могло бы находиться как вне, так и внутри реальности, микрокосм, где время не движется и существует лишь «вечность». С другой стороны, они вынуждены подчиняться окружающей жизни, изменчивому

царству настоящего, в котором им придется жить дальше. Они должны и примириться с безрадостной действительностью, и одновременно ей противостоять.

Это возможно, убеждает их Гульстад. Он и сам не вполне понимает, зачем это делает. Так, он признался, что знает, каково носить в себе идеальный образ: ему самому довелось испытать это в жизни. История его любви к плодовитой фру Строман доказывает, что человек может одновременно пребывать в двух мирах. После того как они расстались, Гульстад мучительно по ней тосковал. Ее образ долгие годы жил в его памяти, не старея, не изменяясь. Там, в памяти любящего человека, время было над нею не властно. Но недавно он повстречался с фру Строман в пансионате, и ее образ тут же рассыпался в прах. Всё кончено, заключил Гульстад. Идеала больше нет.

Гульстад — романтик, сделавшийся реалистом. Рассказывая свою историю, он предлагает Фальку и Сванхильд решение их собственной проблемы. Только в памяти преходящее может сделаться «вечным», только в памяти может осуществиться мечта о совершенной любви. В первую очередь признание Гульстада действует на Сванхильд. Фальку трудно заглянуть в будущее. Он вынужден согласиться, что его любовь может длиться долго, но не всю жизнь. И тогда Сванхильд рассказывает ему, как им следует поступить.

Расставшись в тот миг, когда их любовь достигнет своей наивысшей точки, они могут сохранить обретенное единство идеала и действительности в мире воспоминаний. Их реальное счастье будет разрушено, однако они понесут в себе — выражаясь символическим языком драмы — божественную идею. Ведь они, в отличие от окружающих, не умеют просто принимать мир таким, каков он есть. Таким образом, Сванхильд и Фальк вовсе не «смиряются» — они жертвуют своим счастьем, дабы сберечь идеал. Они создают для себя мир, в котором царит не гульстадовский, а их собственный образ любви — чувства, не подверженного какому бы то ни было изменению. Тем самым они как бы возвращают богатство, которое дается взаймы, но которое большинство людей либо проматывают, либо теряют. Из слов Сванхильд понятно, почему так важно сохранить этот дар нетронутым: настанет день платежа, и тот, кто не сможет вернуть свой долг, обречен.

Как и в других драмах Ибсена 1860-х годов, в «Комедии любви» на символическом уровне явно прослеживается идея спасения души и потустороннего мира. В этой перспективе Сванхильд и Фальк видят свое будущее. Сванхильд обладает более ясным взором. Ей приходится объяснять Фальку, каковы

будут последствия их выбора. Тогда, и только тогда Фальк наконец ее понимает.

Сванхильд.
Челн будущего — тонет он под нами,
Но вот доска, — и ветра дикий рев
Утихнет перед смелыми пловцами.
Пусть счастье гибнет, лишь бы берегов
Любовь достигла, пережив крушенье!

Фальк.
Я понял. Но… расстаться нам с тобой,
Когда так чист свод неба голубой,
И нам открыт мир страсти, упоенья,
И лишь сегодня получил крещенье
Союз наш гордый, светлый, молодой?..

Сванхильд.
Так хорошо. Стоим мы на вершине.
И шествие победное отныне
Окончилось. Но в страшный день суда
К ответу призовет судья наш строгий,
И горе, если на вопрос — куда
Исчезнул дар его — ответим, что дорогой
Утерян нами дар любви святой!

Фальк (твердо, решительно).
Так сбрось кольцо!

Сванхильд (горячо).
Да?

Фальк.
Взгляд я понял твой!
Ведь только так тебя догнать могу я!
Как душу к жизни вечной смерть ведет,
Так и любовь бессмертье обретет,
Когда желаний плотских сбросит гнет
И отлетит в духовный мир, ликуя,
Воспоминаньем став!.. Кольцо долой!

(1: 697–698)

Когда Сванхильд бросает кольцо, она говорит при этом:

Для жизни скоротечной
Тебя утратила — и обрела для вечной!

(1: 698)

Напоминание — договор

Размышляя о том, что их ожидает, Фальк говорит о будущем знамении, которое напомнит им о союзе, о договоре, заключенном между ними и Богом. Эти слова восходят к ветхозаветной традиции. «Ветхий Завет» означает договор или союз, заключенный некогда между Богом и людьми. Текст пьесы свидетельствует о том, что автор мыслил библейскими категориями. Особенно в этом эпизоде, где Фальк говорит, что образ из прошлого воссияет на небе, подобно радуге (1: 699). Аллюзия совершенно прозрачна: после всемирного потопа Бог сказал Ною и его сыновьям, что Он заключит с ними союз и в свидетельство этому на небе воссияет радуга.

Если Фальк и Сванхильд хотят соблюсти свой договор, который гласит, что любовь их должна пребывать неизменной, тогда им не следует рисковать и снова встречаться. Ибо в таком случае с ними может произойти то же, что и с Гульстадом: образ идеала и идеальной любви пропадет. «Дорогам нашим больше не скреститься», — говорит Фальк (1: 698). Это для них — единственная возможность.

В будущем Фальк думает целиком отдаться своей поэзии; теперь у него хватит для этого личного опыта и прозорливости. Он также осознал значение времени в жизни человека; скоротечность этой жизни — отнюдь не повод для того, чтобы тратить каждый миг на удовольствия. Герой определенно порывает с философией «наслаждения мигом».

От таких ограниченных воззрений на жизнь Фальк отказался еще в конце второго действия, но тогда он не догадывался, насколько серьезной окажется для него проблема планирования будущего. В тот момент Фальк полагал, что он и Сванхильд устроят свою жизнь так, как никому еще не удавалось. Но наши герои не отыскали средства победить время. Решение их проблемы находится лишь после встречи с Гульстадом. Духовное развитие Фалька прошло уже два этапа и завершается радикальным переворотом в его мировоззрении. Взгляд Фалька в финале драмы обращен в будущее и к Судному дню: он уезжает в горы, «навстречу всем возможностям» (1: 707).

На всех трех этапах присутствует как мир реальности, так и мир идеала. Первое действие: Фальк убежден, что царство идеала существует и оно принципиально отличается от окружающего мира. Второе действие: выступая с «чайной речью», он ратует во славу идеала и желает посвятить всю жизнь служению этому идеалу. Так он пытается убежать от тягостного мира «толпы», оказаться вне пределов ее досягаемости. Третье действие: Фальк и Сванхильд возвращаются в окружающую действительность, но в то же время создают для себя идеальный мир по ту сторону пространства и времени, где «толпа» не сможет переделать их по своему образу и подобию.

Так становится явным существование двух миров и двух планов, присутствующих в драме. Это — самое главное в заключительной сцене, после «разрыва» отношений Сванхильд и Фалька. Вплоть до этого момента по ходу действия драмы два ее плана все больше и больше отдалялись друг от друга, но в финале они вновь сходятся воедино. Конфликт исчерпан.

Фальк и Сванхильд жертвуют своим счастьем, но это — не единственное, что происходит в конце драмы. Чтобы драма, несмотря на все трагические последствия идеализма, легко и свободно двигалась к финалу, Ибсен возвращает на сцену элементы карикатурности. После того как наши герои решают расстаться, в действие вступает госпожа комедия. Сам Фальк не без легкомыслия присоединяется к комедийному действу, которое буквально перекликается с миром Хольберга:

> **Фальк** (с улыбкой).
> И крикну вам, как Хольбергов Монтанус:
> Земля плоска, меня надул мой глаз;
> Плоска, как блин!.. Ну как, довольно с вас?
>
> *(1: 701)*

Внешне герой отрекается от своих взглядов на идеал — так представляется окружающим. Они полагают, что Фальк воспринял их мировоззрение. Но «хольберговская» реплика Фалька означает лишь то, что он в который раз признает безусловную правоту Гульстада. И все же — подобно Монтанусу — Фальк знает, что «земля кругла», и поэтому убежден в своем превосходстве.

Утверждение, что «земля плоска», звучит как откровенная насмешка по адресу того низменного уровня бытия, который не имеет связи с высшими уровнями и не стремится к идеалу. Двусмысленность этого утверждения — признак того, что два

мира по-прежнему присутствуют в драме.

На низменном, комедийном уровне никто, разумеется, не понимает, что означает «разрыв» между героями. Представители мира толпы воспринимают его как настоящий разрыв, не подозревая о том единении, которое скрывается за этим «разрывом». Лишь Гульстад кое-что знает, поэтому он хранит молчание во время бурных и радостных сцен, которые разыгрываются по поводу того, что Фальк стал «безопасен для общества».

В этих завершающих сценах карикатура и комедия соседствуют с глубочайшей серьезностью. Вот пример: пастор Строман в традиционном комедийном стиле провозглашает «мораль» всей этой истории. Он говорит:

> Сегодня мы усвоили ученье,
> Что, как бы ни смущал нас дух сомненья,
> Восторжествует правда все ж над ним,
> И дух любви всегда…
>
> **Гости.**
> …Несокрушим!
>
> *(1: 704).*

Хотя Строман изъясняется в характерном для пастора стиле, слова его в контексте драмы кажутся эхом речей Фалька и Сванхильд, обсуждавших, как им избежать «грехопадения», что является для них делом «правды» и какой триумф они готовят для своей любви.

Многозначность слов

Есть у «Комедии любви» особенность, которая бросается в глаза: нарочитая многозначность слов. Ибсен осознанно пользуется этим в обрисовке индивидуальности своих персонажей, благодаря чему они приобретают новые черты.

Это дает Ибсену возможность сталкивать два различных плана действия в одной точке соприкосновения — в слове. Многие слова для драмы становятся ключевыми — например, «любовь», «истина», «счастье», «призвание» и «жертва». Благодаря этому происходит группировка персонажей — на том основании, что они говорят одним языком и вкладывают в слова один смысл. Так Сванхильд и Фальк выделяются на фоне большой группы

обитателей пансионата, которым присущи совсем другие особенности речи. Двое главных героев также говорят между собой на языке, который остальные не вполне понимают. В своей самой последней реплике — после того как она приняла решение выйти замуж за Гульстада — Сванхильд говорит:

> Простилась я теперь с моей весною, —
> Вот лист упал! Пусть свет меня берет!
>
> *(1: 707)*

Эти слова адресованы Фальку, а также воображаемому зрителю или читателю — кроме нас только Фальк понимает, какой смысл здесь имеют «лист» и «весна». Дело в том, что Сванхильд намекает на реплику Фалька в первом действии:

> Отдайтесь мне, пока добычей света
> Не станете! Пройдут весна и лето, —
> Дороги наши врозь пойдут опять.
>
> *(1: 607)*

Когда Фальк предлагает это, он еще не стал тем человеком, которому героиня хотела бы посвятить свою жизнь. Она отвергает его предложение, и Фальк холодно произносит: «Довольно же. Пускай вас свет берет!» (1: 609). Как мы видели, понятия «свет» и «мир толпы» являются в драме сугубо негативными. Этот свет убого подражает идеальному миру, стремясь приспособить его к своим нормам. «Мирись», — говорит Стювер Фальку, то есть стань нормальным в глазах порядочных людей! Но «смириться» — значит пренебречь истиной, которая на символическом уровне драмы связана с божественным началом. Фальк использует еще одну библейскую аллюзию, чтобы подчеркнуть эту связь. После «чайной речи» Фалька пастор Строман говорит ему: «Кричи, петух идеи, в час ночной!» — на что Фальк отвечает:

> А вы влачитесь со своей любовью,
> Отречься от нее, не поведя и бровью,
> Смогли вы раньше, чем пропел петух!
>
> *(1: 654)*

«Свет», «мир толпы» — синоним падшего человечества,

которое не только утратило связь с высшим началом, но и прямо отвергает всё, что свидетельствует о стремлении человека подняться над плоской земной жизнью. Реплика Фалька адресована всем тем, кто бездумно довольствуется существующим порядком вещей, видя в нем цель и смысл жизни. От «Комедии любви» тянутся нити и к ратующему во имя идеалов Бранду, и к циничному конформисту доктору Реллингу из «Дикой утки».

Сад фру Хальм

В саду фру Хальм перед нами разворачиваются картины из жизни буржуазного общества эпохи Ибсена. Потому драматург и выводит на сцену целый ряд типичных представителей этого общества. Многое в драме указывает на то, что этот сад на Драмменсвейен мыслится как негативная параллель к райскому «саду жизни», Эдему. Гульстад шутливо сравнивает Фалька с библейским змием, но для других персонажей Фальк действительно выступает как враждебная, злая сила, с которой нужно бороться. Он ведь и в самом деле нарушает мир и гармонию, царящие в саду пансионата. Плод познания, который он тщетно предлагает отведать окружающим, может лишить их иллюзорной жизни в мнимом «раю». Однако настоящий Эдемский сад находится в другом месте, за «оградой», как Фальк говорит Линну. В буржуазной действительности довлеет жестокая «власть обычаев» (1: 657). Истина здесь становится ложью, счастье представляется тождественным всеобщему тупому довольству, а ум и энергия человека расходуются исключительно на добычу материальных благ.

Если Ибсен представил сад фру Хальм как норвежское общество в миниатюре и направил острие сатиры на общепринятое отношение к любви и браку, то ему, без сомнения, пришлось выслушать весьма нелестные оценки. Сам он впоследствии несколько преувеличивал масштабы этой критики, но те немногочисленные отзывы, которые появились после выхода пьесы, были вполне однозначными. Профессор Университета Христианин Маркус Якоб Монрад[27] заявил, что концовка «Комедии любви» явно не соответствует идее произведения. Даже друг Ибсена Пол Боттен-Хансен[28] писал о том, что пьеса, к сожалению, не укрепляет веры в идеал и не выглядит убедительной. Такие нападки кажутся странными. «Комедия любви» как раз отмечена самым последовательным идеализмом — это ее краеугольный камень.

Ибсен в своей драме критикует распространенную среди норвежцев веру в то, что существующий порядок вещей является единственно нормальным. Такую точку зрения он с усмешкой называет «здоровым реализмом». В предисловии 1867 года он пишет, что подобные воззрения не несут в себе ничего здорового и ничего реалистичного.

Романтизм или реализм?

По всем этим причинам между Ибсеном и его героем — поэтом Фальком — есть много общего. Так, Фальк утверждает:

> И следуя призванью человека
> Быть гражданином века своего,
> Не забывай важнейший долг его —
> Облагораживать задачу века!
> И в будничном мирке есть красота,
> Но надо знать ей подлинную цену
> И понимать: кто мажет кистью стену —
> Еще он Рафаэлю не чета!
>
> *(1: 677)*

Несомненно, к драме Ибсена можно предъявить другие, более обоснованные претензии, но обвинять ее в недостатке идеализма смешно. Слабым местом этой драмы, как и поэмы «На высотах», является, пожалуй, довольно абстрактное представление о взаимоотношениях людей в чувственной сфере. Кристиан Эльстер-младший прав, когда утверждает, что редко где Ибсен писал о любви так неэротично, как в «Комедии любви». Он считает это главным недостатком драмы. С точки зрения реализма можно легко усомниться в тех любовных чувствах, которые Фальк испытывает к Сванхильд. Не является ли драма в этом плане образцом «бумажной поэзии», против которой решительно восстает героиня? Прежде чем утвердительно ответить на этот вопрос, называя драму психологически недостоверной и неудачной, необходимо уяснить два предваряющих обстоятельства. Они связаны с той исторической ситуацией, в которой возникла пьеса.

«Комедия любви» была написана в те годы, когда главными наставниками Ибсена в эстетических вопросах были Юхан Людвиг Хейберг[29] и Германн Геттнер[30]. Оба они, в особенности Хейберг, испытали влияние Гегеля. В гегельянстве идея занимает

главное, центральное место в бытии и в историческом процессе. Ибсен же весьма высоко ценил Хейберга. В 1861 году он писал, что этот датчанин был «человеком, чье перо не написало ни одной строки, которую можно было бы обвинить в отсутствии вкуса». «Комедия любви» имеет много общего с хейберговской «Душой после смерти» (1841), указавшей на главный изъян современности — на ее отношение к идеальному. Человек целиком и полностью утешается «реальным». Представляется также, что Ибсен, работая над «Комедией любви», следовал традициям Шиллера с его жесткими моральными императивами в форме идеальных требований и целей. Театральная постановка, пьеса призвана играть воспитательную роль. Она должна поднимать человека над обыденностью, пробуждать в нем чувство собственного «благородства», осознание себя как существа свободного и гордого.

Второе историческое обстоятельство, связанное с первым, — это литературное течение, в русле которого возникла драма. Идея любви, которую отстаивают Фальк и Сванхильд, кажется уместной отнюдь не в каждую эпоху и не для каждого общества. Она произрастает и цветет в эпоху романтизма. Но корни ее следует искать гораздо глубже, — в средневековой концепции возвышенной любви. Мысль о том, что любовь несовместима с браком, также исходит из этой концепции. Речь идет о любви, которая не может быть счастливой — как в истории Тристана и Изольды.

Тот взгляд на любовь, который Сванхильд и Фальк исповедуют в финале драмы, может показаться как далеким от жизни, так и враждебным ей. Институт брака в этом обществе оказывается ненадежным, лишенным всякой поэзии, хоть и представляется стабильной, прозаичной сферой человеческого бытия. Нельзя сказать, что ценность домашнего очага отрицается полностью. Здесь мы можем ощутить присутствие другого Ибсена, можем заметить его легкий понимающий кивок защитникам семейного счастья, с которым возвышенный идеализм ведет безнадежную борьбу. Фальк в финале перебирается выше, ближе к горным вершинам и разреженному воздуху идеализма. Там он — как Сокол — может почувствовать себя дома. Но это мир одиночества, это мир разлуки и самоотречения. (Хотя герой отправляется в горы с попутчиками.)

Конечно, против такого воззрения на любовь можно возразить точно так же, как возражал Юлиан («Кесарь и Галилеянин», 1873) против христианского дуализма. Юлиан был возмущен мыслью о том, что человек должен «умерщвлять свою плоть здесь, дабы воскреснуть к жизни там» (3: 114). Манера речи Фалька с

характерным для нее набором образов свидетельствует о том, что он мыслит смерть как переход к новой жизни. То есть к «будущей» жизни, о которой он с таким презрением говорил в первом действии. К концу драмы он высказывает противоположное мнение:

> Как душу к жизни вечной смерть ведет,
> Так и любовь бессмертье обретет,
> Когда желаний плотских сбросит гнет
> И отлетит в духовный мир, ликуя,
> Воспоминаньем став!
>
> *(1: 697–698)*

«Жизнь — с начала до конца борьба и отреченье», — говорит Фальк в той же финальной сцене (1: 698). Вдохновленная христианством идея самоотречения, основанная на дуалистической концепции человека, и учение прежних романтиков об идеале идут здесь рука об руку. Таково мировоззрение автора в «Комедии любви», и нет оснований полагать, что влияние отдельных мыслителей — Вельхавена, Камиллы Коллетт или Кьеркегора — имело какое-либо решающее значение. Эта драма глубоко личностна — она демонстрирует как серьезность Ибсена, так и его жизнерадостное остроумие.

Фальк — поэт, или, точнее говоря, он становится поэтом за время своего существования в пределах действия драмы. Его предчувствие, что именно так и произойдет, кажется, подтвердилось. Процесс становления начинается благодаря встрече с девушкой — именно Сванхильд становится для Фалька проводницей в мир поэзии, предъявляя к нему два основных требования: ты должен писать стихи на основании собственного опыта, приводя в согласие жизнь и теорию. Ты должен иметь достаточно самообладания, чтобы вынести самые тяжелые жизненные испытания, в том числе и тогда, когда отличающий настоящего поэта идеализм потребует от тебя пожертвовать своим счастьем. Мир идеала во сто крат важнее для тебя, чем мир «толпы» — конкретная реальность, в которой ты живешь. Как поэт ты можешь реализовать себя, лишь соблюдая дистанцию по отношению к предмету описания.

Эволюция Фалька является настолько важной составляющей «Комедии любви», что может создаться впечатление, будто это — драма о поэте и его призвании. Но произведение гораздо шире, и сам Фальк расширяет значение слова «поэт». Это происходит к концу драмы, когда Сванхильд говорит ему, что теперь, после

«разрыва», он сможет полностью посвятить себя поэтическому творчеству. Фальк отвечает, что он поднимается «ввысь», но путь его — шире, чем путь «поэта»:

> Поэта? Нет! Путь каждого, чья грудь
> Горячей верой в идеал согрета,
> Кто бьется за него, где б ни стоял
> И кем бы ни был — важен или мал!
>
> *(1: 699)*

При таком расширенном толковании слов «поэт» и «поэзия» Сванхильд тоже относится к числу «поэтов». Важно отметить, что именно она, а не Фальк первая указывает путь решения их проблем. С учетом этого мы можем расширить проблематику драмы: «Комедия любви» — пьеса о способности человека за внешней прозаической действительностью видеть иную, высшую реальность. А еще о способности хранить свои обеты, при помощи данного опыта. В этом отношении Фальк и Сванхильд явно выделяются как главные герои драмы. Хотя они вынуждены принять далеко не идеальные условия обыденной человеческой жизни. Из всех персонажей драмы им одним придется остаток жизни нести свой крест, живя как в мире реальности, так и в мире идеала. Но они не сомневаются в том, какой из этих миров для них важнее.

С этой точки зрения даже тема поэзии как таковой представляет определенный интерес. Ибо мы знакомимся с поэтической программой не одних только Сванхильд и Фалька. Гульстад также излагает свои взгляды на поэта и поэзию. Возникает впечатление, что Ибсен, выводя этот образ на сцену, хотел усилить «эстетический» план драмы. Несколько раз автор дает Гульстаду возможность высказаться по поводу поэзии, хотя больше в метафорическом смысле этого слова. Взгляды Гульстада на поэтическое искусство отличаются от взглядов Фалька.

Впервые Гульстад говорит о своей причастности к поэзии в той сцене первого действия, где он делится с Фальком собственными планами относительно помолвки:

> **Гульстад** (с улыбкой).
> А творчество — прилипчивый недуг.
>
> **Фальк.**
> Прилипчивый?

Гульстад.
Да, вот и я, мой друг,
Ношусь с поэмою…
(таинственно)
но в духе строго
Реальном, — реалист я.

Правда, Гульстад (и, похоже, Ибсен согласен с ним) искренне не считает себя настоящим поэтом. Чуть позже он так и скажет: «Я не поэт» (1: 612).

В решающей финальной сцене с участием Сванхильд, Фалька и Гульстада вновь затрагивается тема поэзии:

Гульстад (улыбаясь).
Я поэму,
Как вам сказал вчера, в душе ношу…

Фальк.
Реальную?

Гульстад (медленно кивая головой).
Да.

Фальк.
На какую тему?

Гульстад (смотрит с минуту на Сванхильд и затем опять обращается к Фальку).
Сошлись мы с вами в теме.

(1: 685)

Итак, «общая тема» Фалька и Гульстада — это их отношение к Сванхильд. Но они любят ее настолько по-разному, насколько у них вообще отличается восприятие жизни. Каждый из них создает свою собственную «поэму» на тему Сванхильд, по-своему описывает в ней мир, по-своему заглядывает в будущее. В различии этих двух творений проявляется различие двух «сочинителей». Романтик Фальк против реалиста Гульстада.

Дважды подчеркнуто, что поэзия Гульстада «реальна», она основана на восприятии конкретной действительности. Его занимает единственно эта реальность; он считает взгляды Фалька на любовь иллюзией, безумием, игрой и блефом. Таким образом, Гульстад отрицает романтику своей молодости, полагая, что

теперь ему пристала иная мудрость: «Любви и след простыл», — говорит он о своем юношеском идеале (1: 687). Герой сделался своего рода «житейским философом» — приземленным, реалистичным бытописателем человеческих судеб.

В противовес гульстадовскому воззрению на житейский опыт как на оптимальный путь к мудрости Фальк и Сванхильд провозглашают свою теорию, которая в идейном плане обнаруживает явное родство с христианским неоплатонизмом: любовь как «феномен» земной жизни является лишь бледной тенью изначальной идеи любви. Фальк и Сванхильд настроены метафизически, а Гульстаду это кажется самообманом. Их стремление покинуть общество обывателей, их идеализм и ясное видение иного мира, их мечта о возвращении потерянного рая — все это подтверждает, что наши герои живут в мире романтизма и не тронутой грехопадением природы. Они — дети весны и чувствуют себя как дома под куполом звездного неба.

Слова «романтизм» и «романтический» звучат в драме неоднократно, и мы опять видим, для чего Ибсен наметил в ней точки соприкосновения двух планов — комического и «серьезного». Впервые указанные слова появляются в сцене, следующей за вступительной песней Фалька. Мелкий чиновник Стювер признаётся, что в свое время он баловался стишками, и его возлюбленная, фрекен Шэре, заявляет присутствующим, что Стювер по натуре романтик. Стювер возражает, что теперь с этим покончено, не уточняя, однако, с чем именно он «покончил» — с поэзией или с романтизмом вообще. Фальк комментирует, что со временем романтизм обычно проходит. Чуть позже фрекен Шэре вновь вспоминает о романтизме, на сей раз — в связи со Строманом, который в молодости также занимался сочинительством. Она говорит: «Я всё так называю, что не во вкусе будничных людей» (1: 557). Впрочем, Фальк — по другим соображениям — вполне мог бы подписаться под этими словами.

Мало-помалу обитатели пансионата перестают восхищаться романтизмом, особенно когда Фальк угрожает обнародовать как стихотворные опыты Стювера, так и «романтическую» историю жизни Стромана. Пастор протестует: «Создатель, что за план?! Да разве жизнь моя похожа на роман!» (1: 653). И фрекен Шэре спешит всех заверить, что она ничего такого не говорила. Но именно в том и заключается главное предательство этих людей, считает Фальк. Они не сохранили в себе романтического мировосприятия с его идеальными императивами.

Не приходится сомневаться, кому из героев драмы — романтикам или реалистам — симпатизирует Ибсен. Но все же он позволяет реалисту Гульстаду заполучить Сванхильд. Ибо так

понимали женский вопрос современники драматурга: о Сванхильд должен кто-нибудь позаботиться. Гульстад, с его благородными и гуманными чувствами, несмотря на все прочее, представляет для Сванхильд оптимальный вариант. Он изображен вовсе не как карикатура на человека, и Ибсен обходится с ним весьма мягко. Но благословение автора получает не он, а двое наших героев.

Фальк — двуликий Янус

«Комедия любви», таким образом, — драма не только о призвании поэта. Подобное утверждение справедливо лишь в том случае, если слову «поэзия» придается, как у Фалька, расширенный смысл. Прежде всего, это произведение о фундаментальном противоречии между человеческими устремлениями и человеческим бытием. Жизнь есть борьба, борьба с миром «толпы», который навязывает нам свои понятия о «сообразности» и свой грубый материализм. Борьба эта может происходить в разных областях жизни, в данном случае она разворачивается в области любви. «Бранд» покажет нам более ясно, что борьба ведется за саму личность, она захватывает человека целиком, а не только какой-то один аспект его бытия. В этой борьбе каждому человеку следует быть готовым к тому, что жизнь может обернуться катастрофой, подобной кораблекрушению.

> Челн будущего, — тонет он под нами.
> Но вот доска, — и ветра дикий рев
> Утихнет перед смелыми пловцами.
> Пусть счастье гибнет, лишь бы берегов
> Любовь достигла, пережив крушенье!
>
> *(1: 697)*

Здесь заметна перекличка с поэмой «На высотах», где Ибсен писал: «Сник мой парус, надломлено древо мое» (перевод П. Карпа).

Очевидно, что на данном этапе Ибсена особенно интересуют ответы на следующие вопросы: как дорого обходится идеалисту борьба за свои идеалы и нужно ли отказываться от норм и условностей общества, если этого требуют твои убеждения? Нельзя обрести нечто новое в собственной личности и в образе жизни, ничего при этом не потеряв. Горькие утраты не являются

злом — они придают жизни содержание и смысл. Борьба, которую описывает Ибсен, пользуясь библейской символикой и библейскими аллюзиями, — это борьба между идеалом и действительностью, между божественным и «мирским» авторитетами. Но драматург вовсе не собирается выступать проповедником христианского мировоззрения. Он просто использует тот язык, который понятен его публике.

Сванхильд и Фальк должны найти свое место в том мире, в том обществе, где они вынуждены существовать. Поэтому в каждом из них продолжают жить две натуры, две личности. Поэтому они приемлют как царство «духа», так и царство «плоти». Фальк тем самым разрешает конфликт между этими двумя противоположностями, на который он намекал в первом акте — хотя и полушутя. И он, и Сванхильд в итоге обретают себя на двух уровнях действия драмы. Линн считает, что Фальк — двуликий Янус. Эта «двуличность» человека в «Комедии любви» отражает двойственность его натуры, а еще символизирует ту «победу в поражении», которую, несмотря ни на что, одержали Сванхильд и Фальк. Как и сам Ибсен, Фальк носил в своей груди лютню с «двумя рядами струн» (1: 706).

Ибсен говорил, что поэма «На высотах» и «Комедия любви» отмечены личной «жаждой свободы». По некоторым репликам Фалька, пожалуй, можно догадаться, о чем идет речь: «Свобода — в том, чтоб твердо идти, куда призванье нас влечет». Однако, освобождаясь, человек становится одиноким, лишенным постоянных спутников и друзей.

Поэтому, а также потому, что счастье — отнюдь не главное в жизни, конфликт между идеалом и действительностью приобретает трагический характер. Таким образом, «Комедия любви» является также и трагедией любви. В предисловии к изданию своей пьесы «Катилина» в 1875 году Ибсен высказывается о собственном творчестве, и это его высказывание прежде всего относится к «Комедии любви»: «Многое, что стало предметом моего творчества в позднейшее время: противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью, противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивида, — всё это проступало уже в этой драме („Катилине“. — *Авт.*) туманными намеками…»

В «Комедии любви» сплетаются воедино трагедия и комедия — человечества в целом и отдельного индивида. Пьесу вряд ли можно назвать шедевром, но она, несомненно, одна из самых жизнерадостных в творчестве драматурга. К тому же она предвосхищает те идеи, которые лягут в основу «Бранда» и «Пера Гюнта». «Комедия любви» также представляет интерес как

попытка соединить две классические разновидности драмы. Помимо этого, пьеса показывает, в какой степени Ибсену удалось создать свой словесный театр. «Комедия любви» — подлинное пиршество слов, где слова с их многозначностью связывают воедино оба плана действия драмы и постепенно намечают символические контуры той трагедии, которая является составной частью комедии. Некоторые из главных символов — такие как «смирение» и мир «толпы» — с идентичным смыслом появляются в «Бранде». Сам Ибсен характеризовал «Комедию любви» как предшественницу или набросок «Бранда». Несомненно, этот «эскиз» демонстрирует позицию автора: делай выбор в пользу идеала, даже если такой выбор приведет к жизненному краху и тебя, и окружающих.

«Комедия любви» — произведение явно «антиреалистическое». Это символистская пьеса в том смысле, что идея и идеал должны соотноситься с конкретным описанием человеческих судеб и социальной среды. Если же понимать произведение совершенно буквально, применяя к нему психологические и бытовые критерии, то легко впасть в заблуждение. Пожалуй, именно под таким углом зрения современники восприняли «Комедию любви» уже в год ее выхода — чем и объясняются нелестные отзывы в адрес автора. Современники увидели в пьесе сатиру, но не увидели идеализма. Поэтому Ибсен был совершенно прав, когда сказал позднее, что этой публике не хватает «дисциплины мысли и умственной дрессировки» (4: 549). Ибо здесь мы имеем дело с театром идей, с драматургией мысли. Можно, конечно, добавить: с довольно абстрактной драматургией. Именно так в свое время писал о творчестве Ибсена Бьёрнсон. Однако и он признавал, что Ибсен достоин уважения за свой интеллект.

Кое-кто отрицательно воспринял драму Ибсена, вероятно, из-за того, что в то время реализм уже считался эталоном искусства. Хотя этот реализм отражал действительность в идеализированной, поэтической форме, с его требованиями уже нельзя было не считаться.

Все возрастающее влияние реалистического искусства сказалось и на восприятии публикой «Бранда» и «Пера Гюнта». Многие современники Ибсена не смогли понять того высокого идеализма, который был — и остается — движущей силой этих произведений. «Бранд» и «Пер Гюнт» — два родных брата, дети позднего норвежского романтизма. Поэтому Ибсен вполне осознанно отправляет обоих главных персонажей по следам охотника из поэмы «На высотах» и поэта Фалька — к тем вершинам, с которыми связаны их индивидуальность и судьба.

Человек Ибсена: «Бранд»

«… „Бранда“ не так поняли, во всяком случае — не согласно с моими намерениями…»

(4: 683)

«Бранд — я сам в лучшие минуты моей жизни…»

(4: 691)

Эти две цитаты уже предваряют все то, о чем пойдет речь в данной главе. Драма о священнике Бранде, пожалуй, наименее понятое из произведений Ибсена, да и всей вообще норвежской литературы. В наши дни этот факт стал еще более очевидным. Возможно, причина в том, что в драме «Бранд» писатель бросает вызов укоренившимся в европейской культуре гуманистическим традициям, которые связаны с христианством. Создается впечатление, что Бранд (а по мнению некоторых, и сам Ибсен) отрицает любовь к ближнему как этический принцип, вообще отбрасывает ее за ненадобностью. Именно этот вопрос мы и собираемся здесь обсудить. Также обсудим, каковы были намерения Ибсена и какие задачи ставил он перед собой при написании этой поэмы.

«Бранд», вне всякого сомнения, был одним из самых любимых творений писателя. Это поэма, полная глубокого идейного смысла, своего рода драматический «крестовый поход», в котором участвовал Ибсен. Глас одинокого писателя в пустыне. В груди Бранда пылает огонь, вырывающийся наружу в моменты отчаяния:

Ужасно быть всегда одним,
Повсюду смерти знак встречать:
Ужасно камни получать,
Когда я хлеба, хлеба жажду!..

(4: 329)

Приступить к написанию этой поэмы Ибсена побудило, как известно, чувство гнева и возмущения, которое он испытывал в 1894 году. В то время датчанам приходилось один на один сражаться с пруссаками, а норвежцы выказывали к этой войне

полное безразличие. Возмущенный до глубины души таким обстоятельством, Ибсен решил дать своему герою символическое имя Кольд (Холодный). Но в ходе дальнейшей работы над произведением он решил переименовать его в Бранда (что значит Огонь). Этот образ должен был стать «огненным столпом» для современников Ибсена — простых обывателей, людей придавленных и крайне приземленных. «Бранд — это я сам в лучшие моменты моей жизни», — говорил писатель. Сильно сказано. Немногие из числа его современников, да и тех, кто жил позже, отнеслись с доверием к этим словам. По крайней мере, их не воспринимали буквально. И все же кое-кто из младшего поколения оценил тот благородный идеализм, который пламенел в душе писателя.

Хотя само произведение и его главный герой были приняты крайне негативно, хотя критики высказывались в их адрес резко и нетерпимо — именно «Бранд» принес Ибсену славу в Скандинавии. «Законодатель литературных вкусов» тогдашней Норвегии профессор Монрад весьма сдержанно похвалил поэму, но поскольку она действительно являлась вызовом обществу, то общество ее так и рассматривало. Винье[31] не верил в искренность и серьезность творческого замысла Ибсена, а Бьёрнсон не смог дочитать поэму до конца, утверждая, что от чтения ему стало дурно. Лишь спустя много лет «Бранд» получил всеобщее признание. Даже в наше время, когда провокативная сила этой поэмы стала куда менее актуальной, да и менее заметной, мы можем наблюдать, что образ Бранда продолжает осмысливаться и обсуждаться как образ негативного, вызывающего антипатию персонажа. Для чего можно найти немало причин, и позже я еще вернусь к этой теме.

Другой удивительный парадокс — тот факт, что в течение многих лет к фигуре Бранда относились как к предосудительной, в то время как «собрат» Бранда Пер Гюнт не вызывал у публики такого осуждения. Известно, что сам Ибсен придерживался как раз противоположного мнения. В его глазах Пер Гюнт олицетворял те отрицательные качества, которые Ибсен находил у самого себя. Поэтому то, как «Бранд» был воспринят публикой, весьма удивило автора.

В июне 1869 года он пишет Георгу Брандесу: «„Бранда“ не так поняли, во всяком случае — не согласно с моими намерениями. (Вы, конечно, можете ответить на это, что критике нет дела до намерений.) Коренной причиной ошибочных толкований, видимо, является то, что Бранд — священник и что проблема поставлена религиозная. Но оба эти обстоятельства совершенно не существенны. Я сумел бы построить такой же силлогизм, взяв

скульптора, политического деятеля, как и священника. Я мог излить свое душевное настроение, заставившее меня творить, и в сюжете, героем которого явился бы вместо Бранда, например, Галилей (с той лишь разницей, что он, конечно, не сдался бы, не признал бы, что земля недвижна). Да кто знает, родись я сотней лет позже, я бы, пожалуй, мог взять героем Вас с Вашей борьбой против „философии компромиссов“. В общем, в „Бранде“ больше замаскированной объективности, нежели до сих пор подмечено, чем я горжусь в качестве поэта» (4: 684).

Это письмо открывает нам много любопытных подробностей. Во-первых, оно убедительно доказывает, что так называемое интенционное истолкование, основанное на высказываниях самого автора относительно замысла своего произведения, вовсе не обязательно является самым лучшим и самым верным. В одной из школ литературной критики прошлого столетия — так называемой «новой критики» — подобный принцип истолкования с легкой руки американского литературоведа Уимсатта был обозначен как «намеренно ошибочный вывод». Автор может создать куда более неоднозначное произведение, совершенно отличное от того, каким оно виделось ему на стадии замысла. Законченный и опубликованный текст начинает жить собственной жизнью — этот текст уже полностью оторвался от своего прообраза. Но вовсе не обязательно, что будет именно так, а не иначе. В любом случае интересно, как писатель воспринимает собственное детище, и с мнением автора нельзя не считаться. А тот факт, что критики и исследователи имеют обыкновение заблуждаться, ни для кого не секрет.

Во-вторых, приведенное выше письмо доказывает, что Ибсен прекрасно понимал, насколько активную роль играют читатели в окончательном становлении текста. Он нередко жаловался на недостаток понимания и открытости, но вот какое мнение он выразил в 1898 году по поводу сложившегося у читателей представления о его творчестве: «Моей задачей было изображение людей. Всегда, однако, пожалуй, бывает так, что читатель, если изображение хоть сколько-нибудь верно, вкладывает в него еще и свои чувства и настроения. Приписывают это поэту; но нет, совсем нет; каждый пересоздает творение поэта по-своему, согласно своей индивидуальности, украшает его, отделывает. Творят не только писатели, но и читатели; они — сотоварищи по творчеству; и часто читатель бывает больше поэтом, чем сам поэт» (4: 663).

Ибсен также понимал, что отношения между текстом, который видит и создает автор, и текстом, который затем воспринимают читатели, могут быть довольно сложными. Правда,

сам он не думал заходить так далеко, как делают некоторые литературоведы — сторонники предоставления читателям неограниченной свободы в интерпретации авторского текста. Лишь однажды, ближе к концу жизни, уже отложив в сторону перо, Ибсен выскажется в пользу столь радикальной позиции.

Как он сам признавал, эта проблема затронула его особенно болезненно в случае с «Брандом» — точнее, с тем, как поэму восприняла публика. Проблема не потеряла своей актуальности с течением времени. И в наши дни зрительская реакция часто оказывается такой же, как раньше, — люди просто кипят от нравственного возмущения. Они совершенно упускают из виду, что именно хотел сказать Ибсен, какую именно мысль хотел донести до читателя и зрителя творец драматической поэмы «Бранд».

Как видно из приведенного выше письма, Ибсен особенно подчеркивал: если Бранд по сюжету священник, а главная проблема поэмы — религиозная, это еще ничего не значит. Он повторял, что речь идет в первую очередь о «силлогизме», то есть о логическом выводе, к которому он ведет читателя, представляя ему доказательства на конкретных примерах, исходя из неких непререкаемых предпосылок. Потому он и проводит параллель между двумя случаями, которые, по его мнению, наглядно демонстрируют, как, увы, меняется поведение борца за правду в борьбе с олицетворением зла: первый случай — Галилей, а второй — Георг Брандес, противник «философии компромиссов». Таким образом, Бранд и в 1869 году остается для Ибсена безоговорочно позитивным героем, бескомпромиссным искателем правды.

Любой согласится, что Ибсен изобразил Бранда как человека с незаурядной волей, который способен бороться до конца за свои убеждения. Но столь ли однозначен этот образ? Не наделил ли он Бранда и неким дефектом характера — недостатком человеческого тепла, неумением любить и сострадать? Подобную точку зрения в разные годы высказывали многие, в их числе Фредерик Энгельстад и Вигдис Юстад. Пер Томас Андерсен[32] в 1997 году опубликовал статью «Буря в горах», которая выдержана в том же духе и содержит, надо заметить, весьма субъективное прочтение поэмы. Андерсен выбрал довольно странную интерпретацию, где объективно-структурный анализ произведения подменяется голым реализмом, психологизмом и морализаторством. Бранд в его глазах является тираном и фундаменталистом. В заключение своей статьи он пишет: «Если Бранд спасется, то я не хочу обрести спасение на тех же небесах, что и он».

Я уже упоминал о том, что именно стоит за такой привычной

интерпретацией поэмы, и в особенности характера самого Бранда. Как указывал Ибсен, негативные отклики на поэму объясняются во многом теми убеждениями и предубеждениями, тем жизненным опытом и настроем, с которыми всякий читатель приступает к чтению литературного текста. Кроме того, нельзя не заметить, сколь часто литературоведы интерпретировали произведения Ибсена вопреки ему самому: так, они усматривали линию преемственности в поэме «На высотах», затем в «Комедии любви» и далее в «Бранде». Все три произведения можно назвать «тенденциозными», поскольку речь в них идет о том, что Ибсен в 1872 году обозначил как «идеальное требование». Это требование заключается в том, чтобы человек ясно понимал, что есть идеал, а что есть реальность и как они друг с другом соотносятся. В «Бранде» нет реалистического образа человека и нет психологии в общепринятом смысле. «Бранд» отражает представления Ибсена об идеале — личности, обладающей волей.

Образ Бранда есть воплощение этих представлений об идеальном человеке. Все в этом образе подчинено стремлению стать идеалом — вся его жизнь, вся его борьба, все его поступки, все его страдания. И весь его характер, весь его «этос». Бранд является Человеком в злом и враждебном «Мире». Его положение можно сравнить с положением Фалька и Сванхильд в «Комедии любви». «Мир» пытается сломить Бранда, переделать его в «нормального» человека, то есть разделяющего те нормы и ценности, которые господствуют в повседневной жизни обывателей. У Бранда для человечества и для отдельных его членов предуготовлены совершенно иные судьба и цели. Потому-то и ведет он свою отчаянную и полную испытаний борьбу — борьбу с «Миром». А это нелегкая участь.

Нерелигиозная драма

Итак, «Бранда» нельзя считать религиозной драмой — тем более христианской. Некоторые, однако, считали именно так. В 1873 году Ибсена спросили, должна ли была эта драма в соответствии с первоначальным замыслом отражать библейскую истину о том, что посредством собственных усилий человек не может оправдаться перед Богом. На что Ибсен ответил: «Вы ошибаетесь. Когда я писал „Бранда“, моим единственным желанием было изобразить энергичную личность». Сам Бранд в пьесе говорит, что считает своим главным призванием — исцелить нынешнее больное поколение, а вопрос о том, является ли он христианином, имеет второстепенное значение:

Я не писец проповедей,
Я не церковный свод идей,
Христианин ли я, не знаю,
Но с головы до самых ног
Я — человек и проклинаю
Страну ослабивший порок.

Чуть позже он говорит:

Я к новым не стремлюсь словам.
О вечной правде молвлю Вам, —
Не церковь и не догму ныне
Хочу возвысить до святыни.

Если Ибсен оказался столь «глобально» непонятым, то в этом есть доля его вины: он сам подвел читателей к подобному восприятию драмы.

Вдохновение, благодаря которому «Бранд» появился на свет, Ибсен черпал из Книги книг. Уильям Блейк, а затем и Нортроп Фрай называли Библию великим ключом ко всей западной культуре. Ибсен сам признавался, что Библия составляла его единственное чтение в период работы над пьесой. Суровая сила, присущая этой Книге, наложила неизгладимый отпечаток на образ Бранда и на текст Ибсена. Хорошо известно также, что ясное представление о том, как должно выглядеть будущее произведение, впервые пришло к писателю во время посещения им собора Святого Петра. Однако Ибсен вновь и вновь решительно отрицал как религиозную подоплеку пьесы, так и предположение о том, что на ее написание его вдохновила борьба Сёрена Кьеркегора против официозного христианства.

В письме, в котором он называет Бранда воплощением лучших черт самого себя, он также говорит: «Чистейшее недоразумение, будто я изобразил в нем жизнь и судьбу Сёрена Кьеркегора (я вообще очень мало читал, а понял и того меньше). То, что Бранд — священник, в сущности, неважно; заповедь „все или ничего“ сохраняет свое значение во всех областях жизни — и в любви, и в искусстве и т. п. Бранд — я сам в лучшие минуты моей жизни, это так же верно, как и то, что я путем самоанатомирования нашел многие черты Пера Гюнта и Стенсгорда» (4: письмо Петеру Хансену). А в письме к Фредерику Хегелю он пишет, что изображение человеческой жизни, целью которой было служение идее, всегда в известном смысле будет совпадать с жизнью Кьеркегора (4: 676). Датчанин Фредерик

Г. Кнудзон[33], который пытался найти точки соприкосновения между Кьеркегором и Брандом, встречался с Ибсеном в Риме. Он утверждает, что Ибсен не имел ни малейшего представления о трудах датского философа и он сам одолжил Ибсену одну из книг Кьеркегора.

Да и в последующие годы Ибсен продолжал настаивать на том, что «Бранд» не религиозная поэма, что это — чистейший пример художественного творчества без какого бы то ни было нравственного послания, которое агитирует в пользу определенного образа жизни. В 1870 году он пишет Лауре Киллер[34], что поэма является целиком произведением чистого искусства и больше ничем иным. Имеет ли она какой-нибудь побочный — разрушительный или созидательный — эффект, его, как он пишет, нисколько не касается.

Ибсен не раз высказывался в таком духе. Лишь в одном-единственном случае он дал повод некоторым интерпретаторам толковать пьесу в религиозном ключе, что позволило им прийти к далеко идущим и крайне сомнительным выводам. Речь идет о письме 1876 года немецкому переводчику «Бранда», барону Альфреду фон Вольцогену. Это письмо было написано в определенной ситуации: Ибсен открыто стремился к тому, чтобы расширить свою известность в немецкоязычном мире. Он понимал, что барон в этом отношении мог оказаться весьма полезным — например, упрочить репутацию Ибсена в глазах благосклонного к искусству короля Оскара II[35]. Ибсен просит переводчика отослать королю один экземпляр произведения и благодарит его за хвалебное предисловие, в котором фон Вольцоген также склоняется к христианско-религиозному толкованию драмы. Несмотря на это, у Ибсена имелись все основания быть довольным работой фон Вольцогена, потому его благодарность и не вызывает удивления. Но то был исключительный — и вообще неоднозначный случай. Гораздо больше примеров того, как Ибсен высказывался по поводу «Бранда» в совершенно ином ключе.

Предательство Бранда — или «предательство»

Поэму Ибсена «Бранд», бесспорно, следует считать трагедией — причем как отдельного человека, так и человечества в целом, хотя многочисленные интерпретаторы видят в ней только индивидуальную трагедию. Идея о наличии в поэме трагического элемента превалирует в названных выше статьях Фредерика Энгельстада, Вигдис Юстад и Пера Томаса Андерсена. Энгельстад

рассматривает Бранда как фанатичного моралиста и опасную личность. Кстати, это мнение полностью совпадает с характеристикой Бранда, которую дает в 1927 году Сигурд Хёст[36]: «узколобый фанатик, тиран и палач». По мнению Энгельстада, фанатизм Бранда обусловлен его религиозным призванием. Как он утверждает, проблема Бранда заключается в том, что он ослеплен своей верой и потому оказывается виновником многих ужасающе нелепых событий. Бранд морально несостоятелен, поскольку он не понимает, что нравственное поведение невозможно без подлинной любви к ближним. Нравственность — это не просто набор определенных правил. Недостаток у Бранда любви к ближним Энгельстад считает прямым следствием его воспитания — воспитания, лишенного человеческих чувств. Тем самым он дает образу Бранда психологическую трактовку.

Сходную гипотезу предлагает Вигдис Юстад. Она утверждает, что основной внутренний конфликт Бранда — это не конфликт между волей и любовью, а конфликт между любовью и ненавистью. Юстад подчеркивает, что речь здесь идет об «экзистенциальном отвращении к жизни, берущем свое начало в общечеловеческом страхе перед многообразием существования». Таким образом, Агнес представляется ей антиподом и противником Бранда, воплощающим в себе все, чего он так боится, а именно — реальную жизнь и безграничную любовь. Трагедия Бранда, по утверждению Юстад, заключается в непонимании всего этого — только ближе к концу он начинает осознавать, в чем была его основная ошибка. И тогда он меняется — он уже не тот всеразрушающий, холодный и закрытый человек, каким был прежде. Юстад, похоже, считает, что Бранд приносит себя в жертву, пытаясь посредством добровольно выбранной смерти примирить два противоборствующих аспекта существования — любовь и ненависть.

Здесь в ее трактовке этой модели конфликта мы находим некоторую неясность. Должна ли ненависть, выражающая собой страх, изоляцию и эгоцентризм, объединяться с любовью для образования свободной человеческой личности? Судя по всему, таково мнение Юстад. Но в этом ли состоит главный парадокс того внутреннего конфликта, который переживает Бранд? И правда ли, что позиция Бранда по отношению к окружающему миру, в сущности, безумна и трагична, как утверждает Пер Томас Андерсен, и верно ли, что Бранд не способен признать многогранную и сложную природу жизни? Человек, который с каким-то наслаждением терзает окружающих, даже не испытывая страданий и тоски по ушедшим близким ему людям? Такого ли

Бранда нарисовал Ибсен в своем произведении?

Эти вопросы, без сомнения, являются риторическими. А теперь, пожалуй, пришло время взять текст и прочитать Ибсена глазами самого Ибсена. Ведь это-то возможно! Может быть, тогда мы обретем какую-то ясность в вопросе, был ли Бранд действительно бесчувственным фанатиком, которым двигала ненависть, и была ли эта ненависть вызвана страхом перед жизнью и презрением к людям. Или же им двигало что-то совершенно иное.

Требование идеализма: всё или ничего

Если судить с общепринятой точки зрения и рассматривать Бранда как реального человека, то он, конечно же, представляется весьма жесткой и холодной личностью. Но его бескомпромиссность имеет реальное обоснование. Бранд должен оставаться непреклонным, ибо его мысли относительно того, чем является человек и чем он должен быть, бесконечно возвышены. Он стремится поддержать величие человека в свете вечных библейских истин и правды дня нынешнего, когда каждую секунду рождается новый представитель человечества. При этом Бранд опирается и на собственный опыт, который подсказывает ему, что обыденность делает с человеком и как человек меняется на жизненном пути. Поэтому Бранд не может пойти на компромиссы и позволить себе быть снисходительным. Ибо он верит в любовь. Более того — он любит человека, который способен вновь обрести потерянное благородство. И с этим человеком Бранд вынужден обходиться жестоко.

Таким образом, его менторская суровость проистекает из его любви к человечеству. В третьем акте врач заявляет Бранду, что ему не хватает обычного милосердия. Это происходит в тот момент, когда Бранд отказывается смягчить свое сердце даже ради умирающей матери. Объясняет он это так:

> Любовь! — понятье ни одно
> Так ложью не загрязнено:
> С бесовской хитростью оно
> Скрывает их изъяны воли.

Человек всеми способами пытается ускользнуть от любых обязательств и оправдывает свое поведение так называемой «любовью». Когда речь заходит о конкретных действиях и реальных жертвах, человек притворяется, что не замечает их.

Именно против такой жизненной позиции и выступает Бранд столь яростно и энергично. Человек должен собрать свою волю и попытаться свершить даже то, что кажется невозможным, в худшем случае принять мученичество, перенести любые страдания, лишь бы только состояться как личность. Лишь после этого любовь сможет занять свое главенствующее место:

> Лишь если волею сполна
> Ты победил в такой борьбе,
> Любви приходят времена;
> Как голубь, жизни ветвь тебе
> Она несет — то ветвь оливы!
> Но нынче люди — род ленивый:
> Здесь ненавистью быть должна
> Любовь, здесь ненависть нужна…
> (в страхе)
> Бой с целым миром! Бой суровый!
> Простое маленькое слово!

Именно на это заявление ссылается Вигдис Юстад, которая утверждает, что Бранд одержим экзистенциальной ненавистью и презрением к жизни. Нет. Скорее он в страхе и трепете мыслит о том, какие суровые требования предъявляет к нему борьба: лишь с помощью жестких методов может он рассчитывать хоть на какой-нибудь успех в деле пробуждения к жизни погрязшего в лености и распущенности человечества.

Бранд отнюдь не отрицает фундаментального значения любви. Напротив, любовь и нежность есть то, что человек должен заслужить и пережить, — если только он станет человеком в истинном смысле слова. Такая любовь занимает центральное место в той жизни, за которую борется Бранд. И движет Брандом именно такая любовь — любовь к идеалу, которым должен стать человек.

Напротив, Бранд презирает ту, как он говорит, уродливую любовь, которая снисходительно позволяет всему оставаться таким, как оно есть. К тому же приведенная выше цитата показывает, что, по замыслу Ибсена, Бранд сам ужасается собственным мыслям: ненависть к распущенности человечества неизбежно вовлечет его в тяжкую борьбу с миром. Он уже смутно догадывается, какой ценою придется за это платить. Сразу после того, как Бранд произносит слово «ненависть», он бросается искать своего малютку сына. Именно через сына может раскрыться вся сила его любви. Это понимает и Агнес. Она говорит:

Над сыном на колени встал,
Склонился, словно плачет он,
К постельке голову прижал,
Как тот, кто помощи лишен…
О, как любовь живет обильно
В его душе суровой, сильной!
Им Альф любим: змей мировой
В пяту дитя еще не жалил…

Ребенок — невинное существо, на котором еще не отпечаталось тлетворное влияние мира. Но Бранд любит и Агнес — взрослую, волевую и столь же невинную. (Ее имя как раз и означает «чистая», «невинная». В римско-католической традиции святая Агнесса прославлена за то, что неколебимо до самого смертного часа противостояла давлению греховного мира.) Именно любовь к своим близким и заставляет Бранда так сильно страдать, ибо Агнес и ребенок олицетворяют связь между ним и обычной человеческой жизнью. Они — самое дорогое, что есть у Бранда, без чего он не может жить.

Лишь когда перед ним возникает реальная опасность их потерять, он понимает, что его собственное учение оборачивается против него. Он переживает подлинную трагедию, ибо требование «всё или ничего» начинает затрагивать его собственную жизнь. Ранее он был непреклонен и уверен в собственной правоте. Бранд не сомневался, что лично он всегда готов пожертвовать всем. Но когда речь заходит о близких, он начинает колебаться, охваченный сомнениями и замешательством. В таком положении его никак нельзя назвать человеком ненависти.

Ребенок смертельно болен, его нужно увезти подальше из нездорового климата. Это означает, что уехать придется и Бранду: он должен покинуть свою паству и отказаться от всего того, что он считает своим призванием. Вначале он так и собирается поступить. Врач, который еще не подозревает, насколько Бранд непреклонен, говорит, что впервые замечает в нем человечность, благодаря чему Бранд вырос в его глазах:

Неумолим к толпе людской,
Зато уступчив сам с собой!
Для них не много и не мало,
А только всё иль ничего.
Но тотчас мужество упало,
Лишь жеребьевка на его
Родного агнца указала!

Но врач вовсе не упрекает Бранда, что тот не следует собственному учению. Напротив, он говорит:

Вы стали попросту отцом.
Я не корю вас в этот раз:
Вот так — с поломанным крылом —
Величья больше стало в вас,
Чем в эдаком борце-титане!
Прощайте! Зеркало припас
Я вам, — себя увидев в нем,
Вздохните: «Боже! Вот каков
Герой, штурмующий богов».

Агнес — голос любви

Бранд намеревается бороться как с духом времени, так и с духом самопожертвования, присущим обычным людям. Он говорит:

Так пусто, пошло в их сердцах,
Их взгляд на жизнь так низок стал…

и далее утверждает:

Везде ты встретишь лишь одно:
Мечты раба — земли мечты.

Слабость человека, которая не дает ему подняться на ноги, может быть достойна снисхождения. Но нельзя оправдать трусливое смирение, вялость, леность и нежелание подниматься. Поэтому Бранд и говорит:

Вижу я сквозь смерть и горе
Утра огненные зори!

Здесь Агнес признает его правоту и бросается ему на шею, обещая верно следовать за ним. Она не противница Бранда. И не станет противницей даже тогда, когда его непреклонность заставит ее страдать. Ибо она разделяет мнение Бранда, что в решающих жизненных ситуациях нужно следовать иной логике.

Да, она уже доказала это во время шторма, отправившись в лодке вместе с Брандом (во втором акте).

В глубине души она сознает, за что борется Бранд, ей понятно также, что правда на его стороне. Она говорит, что ей делать выбор не нужно, — ее выбор уже сделан. Выбирать придется Бранду, и его выбор тоже предрешен. В той напряженной сцене, когда Агнес может умереть, а Бранд стоит перед самым тяжелым и мучительным выбором из всех, которые ему выпадали, он повторяет ее слова: «Нет мне выбора иного, нет! Навеки выбрал путь». Даже в такой ситуации Агнес благодарит Бранда:

> О, спасибо и за это!
> Верно, вел меня ты к свету!

Многие исследователи творчества Ибсена упускают из виду эти слова, ибо поведение Бранда в данной сцене кажется вопиюще бесчеловечным. Стоит отметить, что Ибсен здесь рискованно балансирует между философско-поэтическим символизмом — и захватывающе реалистическим изображением конкретной жизненной ситуации.

Здесь изображается настоящее глубокое горе, поэтому читатель легко может попасть в некую психологическую ловушку и осудить Бранда за недостаток той безусловной любви, которую врач называет латинским словом «caritas», то есть «милосердие».

Конечно, исходя из общечеловеческой логики, поведение Бранда в данной сцене нельзя оправдать ничем. Но «силлогизм» Ибсена имеет в виду другую перспективу. Агнес не может поверить, что умерший ребенок обрел блаженство на небесах; она привязана к своему земному, «рабскому» образу мыслей. С помощью Бранда она избавляется от сомнений, и в той же самой сцене мы видим радостную и благодарную Агнес. Даже когда она понимает, что жизненные силы ее иссякли и что близится смертный час, она все так же благодарит Бранда за непреклонность и нежно обнимает его со словами: «О, спасибо и за это! Верно, вел меня ты к свету!»

Итак, разве Агнес противница Бранда, олицетворяющая собой все то, что его пугает? Нет! А как быть с трактовкой ее образа Пером Томасом Андерсеном? Он рассматривает Агнес и как некий защитный буфер, за которым Бранд укрывается от встречающихся на его пути проблем, и как высший суд, выносящий ему приговор. Андерсен не понимает, что это нечистый дух[37], «дух компромисса», принял образ Агнес и приговаривает Бранда к смерти со словами: «Так умри — не

нужный миру!» Образ Агнес в соответствующей трактовке нередко появляется и на сцене. Но та ли это Агнес, которую Ибсен изобразил в своей пьесе? Опять-таки нет.

Агнес первой выпадает задача показать всю тяжесть конфликта, в который вовлекается человек, решивший следовать учению Бранда. Агнес — голос реальной жизни, предсказывающий, к чему приведет попытка осуществить идеальные требования. Именно за это она в конце концов и умирает. Но жизнь, взятая сама по себе, не есть наивысшая ценность ни для Ибсена, ни для самой Агнес.

Лишь когда она оказывается при смерти, Бранд вынужден признать, что его учение обернулось против него самого. Он снова находится перед выбором, который стоял перед ним, когда под угрозой была жизнь Альфа: либо нужно отказаться от своего учения, то есть пойти на компромисс, — либо оставаться таким же непреклонным. Пойти на компромисс означает смириться с человеческой слабостью и приспособиться к устоявшейся мирской «мудрости». Но тогда ему также придется признать и свое поражение:

Что ж, души больной виденья
Мне предстали на мгновенье,
Или образ незабытый,
Изначально в сердце скрытый,
Или плотью облечен.

Таков вопрос, терзающий Бранда в самом конце пьесы, когда путь его почти завершен: может быть, он совершил ошибку, посвятив всю жизнь борьбе за обреченное дело? Может быть, в этой борьбе вообще нельзя победить?

Искушение Князя Мира и его поражение

И вот, когда Бранд колеблется, одинокий и брошенный всеми, кто следовал за ним к сияющим вершинам, «Мир» наносит ему точно рассчитанный удар. Для начала невидимый хор поет о том, что человек — лишь червь, который не может надеяться на большее, чем прожить свою жизнь по мирским законам и обычаям. Все усилия человека и все его жертвы напрасны. После этого Бранду является сам «Князь Мира сего» — «Искуситель в пустыне», как он значится в списке действующих лиц.

И является он, коварно приняв образ Агнес. Он утешает Бранда — дескать, все еще образуется. То, что Бранд потерял в

своей жизни, — сына Альфа и Агнес, — он может обрести снова. Но лишь при одном-единственном условии. Бранд должен сделать то, что советовал мудрый доктор, а именно вычеркнуть три слова из своей заповедной скрижали — «Всё или ничего». Выходит, что в глазах сатаны врач является мудрым. Это по идее должно было вразумить интерпретаторов Ибсена, которые выставляют врача свидетелем в их собственном процессе против Бранда!

Корень зла и причина твоего безумия, говорит ему сатана, — это заповедь «Всё или ничего». В критических ситуациях искусители, естественно, всё извращают. Бранд отворачивается от фальшивой Агнес и больше уже не обманывается. Несмотря на то что самым заветным его желанием всегда было воскресить Агнес и Альфа, он не может изменить своим убеждениям относительно того, в чем заключается основной изъян человечества.

Хотя у него нет шансов осуществить свои идеалы в реальном мире, он не может к ним не стремиться. Компромисс для него невозможен, и выбирать ему не приходится. Таким образом, он отвергает искушение и остается полным решимости пережить все заново. Бранд доводит свою борьбу до победного конца. Он испивает свою чашу до дна, и злой искуситель, этот «дух компромисса», побежденный, убирается прочь. Но прежде чем убраться, сатана проклинает Бранда словами, напоминающими горькую правду: «Так умри — не нужный миру».

В каком-то смысле он прав — да, прав. Миру нет никакого дела до Бранда и до его непреклонных требований. Но это проклятие также означает и признание правоты Бранда. Ибо «Мир» есть негативная сила, представленная в драме как злейший враг человека. И главное — не сломаться, не склониться перед миром, даже если для этого потребуются сверхчеловеческие усилия. Нелегко противостоять могущественной враждебной стихии, которая стремится уничтожить всех, кто восстает против установленного ею порядка.

Смерть не есть конец для нас, говорил Бранд немногим ранее. И своим словам он остался верен до конца. Ибо жизнь сама по себе — как уже говорилось — не есть наивысшая ценность в пьесе.

До того как Бранд встретит свою судьбу, одинокий, брошенный, забросанный камнями — как святой Стефан, — ему предстоит пройти через еще одно искушение. Это искушение явится ему в образе Герд, той самой, которая на протяжении всей драмы вела собственную охоту на «ястреба», которая хотела быть с Брандом в горах, в величественной, но холодной Ледяной Церкви. Символика, связанная с Герд и с этой странной церковью

на вершине горы, не похожа на библейскую. Но она очень важна для образа Бранда. Кроме того, в ключевой момент Герд становится частью мира, пронизанного библейской символикой.

Герд — другая женщина в жизни Бранда

Герд также играет важнейшую роль в жизни Бранда — главным образом роль его внутреннего голоса. Она, как и Агнес, следует за ним — по крайней мере, в пределах действия драмы. Есть в жизни Бранда и третья женщина, играющая, правда, менее значимую роль, — его мать. Она олицетворяет собой приземленность, рабскую зависимость от материального. Судьба матери ассоциируется с библейской притчей о богаче, верблюде и игольном ушке. Она является вызовом учению Бранда, что, однако, не способно его поколебать.

Герд часто появляется на сцене в таких ситуациях, когда Бранду предстоит сделать решающий выбор. Ее образ выписан так, чтобы она воспринималась скорее как символ, нежели живой, реальный персонаж. Она — антипод Агнес, ибо воплощает собой внутренний голос Бранда, угрожающий и искушающий. Агнес — любовь и тепло в жизни Бранда, она ведет его к «солнечным сокровищам жизни», свету и нежности. Герд — это холод, это те опасные тенденции, которые присутствуют в любом последовательном идеализме и угрожают его живой сердцевине, — тенденции, в отношении которых человек разумный всю жизнь должен быть начеку.

Пути Бранда и Герд пересекаются вновь, когда сатана отходит на второй план, принимая образ ястреба. В тот момент Бранд понимает, с кем ему приходится бороться, — ястреб является одним из воплощений «Князя Мира», дьявольского «духа компромисса». Здесь у нас есть повод остановиться и внимательно посмотреть, что же происходит в этой сцене. Как только ястреб исчезает, сразу появляется Герд. На мгновение ей кажется, что раненый Бранд есть сам Христос. Она спрашивает, должно ли ей пасть перед ним и обратиться к нему с молитвой, — явная параллель с искушением Христа в пустыне. «Ты избранник, ты всех выше!» Но Бранд никогда не испытывал сомнений по поводу того, кто он такой, поэтому он отвечает ей: «Сгинь… Червь ничтожный, персть земная!»

Победа и смерть Бранда

Бранд пришел к концу своего пути. Он выстоял против всех искушений и укрепился в решимости следовать тому, что всегда вело его по жизни. Небо над вершинами гор расступается, и Бранд видит, что перед ним Ледяная Церковь — антипод церкви, построенной человеческими руками. Прежде он не хотел войти в ту церковь, которую построил сам, ибо она олицетворяла собой «дух компромисса». Но теперь он ни за что на свете не желает оказаться в этой одинокой Ледяной Церкви, перед которой стоит. Он мечтает унестись за тысячу миль отсюда и плачет от охватившей его жажды тепла и нежности.

Таким образом, он утверждает те ценности, которые отрицал в своем восстании против сатаны. Но это и неудивительно, ведь Бранд на протяжении всей своей жизни ощущал потребность в любви. Просто борьба, которой он себя посвятил, все время требовала от него чего-то иного. Суровость, названная им «ненавистью», была просто следствием непримиримости к беспринципной сговорчивости и безволию. Тут мы начинаем понимать, что символизирует Ледяная Церковь в картине того мира, где Бранд ведет свою одинокую борьбу. Она символизирует для него искушение — искушение отгородиться от всех и вся в своем возвышенном совершенстве и холодной ненависти к падшему человечеству. Суровость, ненависть и высокомерие были незаменимыми средствами в борьбе, которую вел Бранд. Но средства не должны подменять собой цель.

Бранду приходилось быть «скорпионом черствости», дабы не попасть в ловушку человеческой склонности к компромиссам. С общепринятой точки зрения такая позиция может казаться элементарным «безумием» (это слово использует сатана по отношению к Бранду, а ранее — и сам Бранд по отношению к Герд). Но Бранду не удалось бы пройти свой путь до конца, не реши он держаться этой позиции. Ибо жизнь его представляла собой бесконечное хождение по мукам — настолько тяжела была ноша, которую он взвалил на себя. Герд ошибается, когда спрашивает Бранда, почему он никогда раньше не плакал. На самом деле он плакал не раз, в отчаянии моля небеса пролить свет на его дорогу. Он всегда послушно следовал своему внутреннему голосу, который и в поэме, и в языке самого Бранда именовался зовом закона:

> Цель одна, одна дорога:
> Быть живой скрижалью Бога!

Бранд убежден, что Закон, который, согласно библейской традиции, был высечен на скрижалях, вновь возымеет силу в

самом конце его пути. Слезы Бранда, свидетельствующие о том, что он так и не забыл о величайшей в мире ценности — жизни, производят сильное впечатление на Герд и преображают ее. Она восклицает:

Так что, каплями стекая,
Тает вечный саван льда,
Так что лед на сердце тает,
На душе слезой вскипает…

Даже природа вокруг меняется. Ледяная Церковь начинает таять. В этом преображении нам открывается тайна того, что олицетворяют собой Герд и Ледяная Церковь — вероятно, нечто внутри самого Бранда, нечто в его разуме и душе. Имя Герд означает «защитник», «страж», «оградитель». Она — воплощение одной из сторон его личности, которая выражается в холодной непреклонности, в непримиримой борьбе с «духом компромисса» и в «тяжелой амуниции» одержимости. Все это и привело его к Ледяной Церкви на вершине горы.

Но это еще не конец его жизненного пути. Ибо Бранду удается победить Герд внутри себя. Его отношения с нею были необходимы, чтобы заманить в ловушку ястреба. Было бы безумием войти в Ледяную Церковь и остаться там. Бранду следовало идти к ней — но мимо нее — и дальше. Продолжая свой путь, он оставляет Ледяную Церковь позади. В итоге Бранд понимает, что последовательный идеализм и стремление любой ценой осуществить Закон превращают твою жизнь в Ледяной Путь. Но в конце этого пути тебя с небывалой силой охватит жажда тепла, нежности и любви. Бранд уже говорил об этом раньше:

Лишь если волею сполна
Ты победил в такой борьбе,
Любви приходят времена.

Именно так, в радости и облегчении, он и хотел бы закончить свой путь:

Долго я во тьме морозной
Шел путем Закона грозным, —
Ныне все объято светом!
До сих пор искал я доли —
Быть скрижалью Божьей воли,

Но отныне солнцем лета
Будет жизнь моя согрета.
Треснул лед: могу молиться,
Мир любить, в слезах излиться!

Основное внимание здесь сосредоточено на временной перспективе. Дабы понять текст в этой очевидно решающей части драмы, необходимо вспомнить, что в жизни Бранда наличествует несколько непохожих друг на друга периодов. Есть время для борьбы, и есть время для мира. Показательный факт, что именно здесь Герд наконец-то удается поймать ястреба — «духа компромисса». Это признак того, что Бранд действительно близок к своей цели. Но иго реальности по-прежнему тяготеет над ним — в этом мире нет места для Бранда с его идеализмом. Поэтому в час своего торжества он становится пленником тех метаморфоз, которые сам же и вызвал. «Мир» берет реванш, но прежде Бранд и Герд осознают, что «дух компромисса» наконец-то повержен. Теперь они оказываются в «Великой Церкви Жизни», против которой Бранд всегда и боролся. Это — та самая форма бытия, которую пестовал «дух компромисса», воплотившийся в стража — ястреба. В своей заключительной речи Герд высказывается по поводу чудесных перемен в окружающем мире и по поводу ястреба, которого она сумела изловить, — ведь ястреб тоже чудесным образом преобразился. Герд говорит:

В десять раз шатер небес
Больше стал, как он исчез!
Вот он катит! Слышишь хохот?
Прочь все страхи… Вот взлетел…
Глянь — он стал как голубь бел!..

Голубь есть символ мира и примирения. Еще он символизирует просветление в жизни Бранда, которого наш герой так жаждал. Это преображение ястреба в голубя знаменует тот факт, что Бранд довел свою борьбу до конца — он победил. Он стоит на пороге новой эры — эры мира. Финальные слова драмы произносит голос, прорывающийся сквозь грохот лавины: «Он есть deus caritatis!» Было бы грубой ошибкой предположить, что эти слова означают проклятие Бранда, его жизни и его деяний. Скорее эти слова свидетельствуют о том, что Бранд наконец-то достиг своей цели. Он достиг любви и умиротворения. Это и есть центральная логическая линия произведения, на основе которой строится вся символическая структура.

Бранд погибает не потому, что он жертва собственного высокомерия — hybris и всеобщего слепого заблуждения — hamartia[38]. Ибо он отнюдь не был таковой жертвой и вовсе не отрицал главенствующего места любви в этой жизни. Бранд является страдающим и в то же время торжествующим героем — борцом за то, чтобы вернуть человечеству величие, которое оно потеряло, но потеряло небезвозвратно. Он стремится к тому, чтобы сохранить в людях свободу, благородство и чистоту — заставить их очнуться и разорвать оковы «мирского рабства». Ведь именно «Мир» с его распущенностью и материализмом болен, и болен серьезно — эта болезнь называется жизнью без идеалов, без великих помыслов и без личности:

Тот лик, где дух запечатлен,
Ты грязью, плесенью покрыла;
Крылатый дух в толпе мирской
Ты крыл лишила суетой.

Констатация факта, что в этом мире нет места для Бранда, есть обвинение не в адрес Бранда, а в адрес самого мира. Франсис Бюлль[39] написал однажды, что критика, которой Ибсен подверг в «Бранде» своих соотечественников, и требования, которые он к ним предъявил, кажутся чрезмерно жестокими. Но ведь в переломные моменты людям необходимо напоминать, что они не имеют права жить, как им вздумается, подобно Перу Гюнту. Эволюция Франсиса Бюлля по отношению к «Бранду» напоминает эволюцию Бьёрнсона, который в свое время категорически отвергал «Бранда», а впоследствии признался, что именно это произведение Ибсена способно благотворно повлиять на его собственную жизнь. Бюлль, в период немецкой оккупации сидевший в концлагере Грини, пишет следующее: «До 9 апреля 1940 года у меня лично было какое-то неприятие „Бранда“. И герой, и само произведение казались мне какими-то бесчеловечными и вымученными, какими-то надрывными. Но обстоятельства, в которых я оказался, привели меня к мысли, что в „Бранде“ заложен глубокий смысл, и постепенно я понял, что „Бранд“ может иметь огромное значение для тех, кто находится в опасности или ведет борьбу»[40].

Провокация Ибсена

«Бранд», без сомнения, — мощный, исполненный негодования вызов современникам. Нетрудно понять, почему

зрители не желали видеть в истории Бранда символический или аллегорический смысл. Его образ должен был показать им, что такое человеческое благородство, независимость, непреклонность и душевная целостность. Такая свободная личность может сформироваться только в результате осознанного выбора человека, а этот выбор в определенных ситуациях бывает довольно мучительным.

Разве не об этом размышлял Ибсен во время своего первого визита в Италию, когда он работал над «Брандом»? Он думал о том, что наличие у той или иной нации величественной истории само по себе значит немного и почти не отражается на жизни отдельных людей. Героическая борьба итальянцев за свободу под предводительством Гарибальди показала Ибсену, что люди способны на безусловное самопожертвование и что наиважнейшей ценностью для человека является душевная целостность. Это было ново для него.

В той же солнечной Италии он увидел, что свет и радость жизни — тоже одна из фундаментальных ценностей. В душах некоторых идеалистов осознание этого может вызвать конфликт между самоотверженным влечением к борьбе и элементарной, законной потребностью прожить просто-напросто счастливую жизнь. Но Ибсен сомневался, что в тогдашнем норвежском обществе найдется много людей, способных это понять. Там господствовало мелочное, приземленное мышление, свойственное, как выражался Ибсен, «душам карманного формата». Этот тип мышления навязывал обществу свои правила жизни — вместе с ложью и лицемерием, нацеленными на то, чтобы люди в обществе вели себя просто как рыбы в стае.

Ибсен бросал своим современникам вызов «Брандом» точно так же, как раньше он делал это «Комедией любви». Только с еще большей силой — прежде всего творческой. И реакция современников не заставила себя долго ждать. Бьёрнсон резко высказался против «абстракции Ибсена», которая возмущает общественное мнение. Винье утверждал, что было бы «преступным» со стороны Ибсена преподносить «Бранда» всерьез. Норвежские критики писали о «безумии» и «максимализме» главного героя. Разумеется, нашлись и такие, которые высказались в защиту Ибсена, а в Швеции его поэма вызвала целый вал подражаний.

Но Ибсен не раз потом говорил, что его совершенно не поняли. Так же как в случае с «Комедией любви». Тогдашнему обществу не хватало «дисциплины мысли и умственного тренинга», без которых невозможно понять, что подлинный идеал не имеет ничего общего с так называемыми идеалами

большинства. Ибсен высмеивал то, что в Норвегии тогда именовалось здоровым реализмом, ибо оно было в равной мере и не здоровым, и не реалистичным. Об этом Ибсен писал в 1867 году в предисловии ко второму изданию «Комедии любви» — там он утверждал, что «требование идеала» по-прежнему актуально. Несомненно, Ибсен подразумевал и «Бранда».

Как это ни прискорбно, слова Ибсена о том, что самое значительное произведение его юности совершенно не понято, тоже по-прежнему актуальны. Так называемый здоровый реализм, релятивизм и всеобщее увлечение психоанализом — все это мешает многим понять, что «Бранд» является абстракцией, представлением Ибсена о том, каким должен быть человек. Ибсен не был глупцом и прекрасно понимал, что в мире нет места таким людям, как Бранд. Но это не помешало ему изобразить некий идеал — как напоминание, как предупреждение, как жизненно важную утопию, если угодно.

Значение утопии состоит в том, что она способна поведать кое-что о реальности, из которой произрастает. Мысль, к которой постоянно возвращался Ибсен в тяжелые минуты, сводилась к тому, что все человечество «сбилось с курса» и что мировая история движется к всеобщему кораблекрушению, в котором удастся спастись лишь немногим. Постоянно присутствует в творчестве Ибсена также идея о том, что человек потерял свое благородство и должен любой ценой обрести его снова. Когда темные силы в лице «Князя Мира» проклинают апостола идеализма, утверждая, что в мире для таких людей, как он, нет места, — это можно считать лишь едкой иронией со стороны автора.

Потому-то Бранд и является подлинным «человеком Ибсена» (это сам Ибсен «в лучшие минуты своей жизни») и позитивным героем. Он не холоден как лед — он теплый, несмотря ни на что. Он не религиозный фанатик и не фундаменталист, как утверждали многие исследователи и театральные режиссеры. Слишком часто они интерпретировали события, происходившие в жизни Бранда и Агнес, исходя из «холодности» главного героя. А ведь через такие сцены Ибсен показывал наличие четкой параллели между Брандом и Агнес — только Агнес идет впереди и ведет его по дороге свободы, за которую она точно так же борется. На исходе жизни Бранда и Агнес они оба, по замыслу Ибсена, начинают буквально лучиться светом. Об Агнес говорится, что лицо ее засияло радостью, и сам Бранд в своей предсмертной сцене ясный, сияющий и словно помолодевший.

Именно поэтому роль Бранда в театре следует играть со всем возможным теплом, как страдающего, полного чувств человека,

убежденного в том, что победа возможна, но одновременно боящегося, что люди упустят этот шанс. Ибо он отчетливо видит, в чем заключается человеческая трагедия, и самым заветным его желанием является послужить человечеству. Бранда следует изображать, наделяя его силой и скрытой симпатией, несмотря на всю его внешнюю холодность, которая и так бросается в глаза и которой так легко испугаться. Если нам не удастся различить в нем это скрытое тепло, оно не будет видно на сцене. Это уже слишком часто случалось. Ситуация Бранда сродни ситуации Гамлета:

> The time is out of joint: Oh, cursed spite,
> That ever I was born to set it right![41]

Но мир, который Бранд так стремится спасти, — это внутренний мир людей. Он мечтает о здоровой человеческой натуре, естественной и неиспорченной, но не видит ни малейшей возможности изменить непробиваемую и враждебную реальность. В те минуты, когда сам Ибсен погружался в мрачную хандру, именно брандовское «стремление» казалось ему дорогой в лучший мир. «Бранд» повествует нам о значении страдания и «стремления» для творческой деятельности. В первую очередь — для творчества самого Ибсена.

Несмотря на всю критику и отторжение, с которыми столкнулся и продолжает сталкиваться «Бранд», именно этой поэмой Ибсен доказал миру, каким уникальным поэтическим даром он обладал. «Бранд» изменил его статус как поэта и в собственных глазах, и в глазах окружающих. От его сомнений в своем призвании не осталось и следа. «Жажда освобождения» помогла ему занять такую позицию, откуда он мог без помех обозревать человеческую жизнь — ту самую жизнь, от которой он держался на расстоянии.

Охотник — герой поэмы «На высотах», Фальк и Бранд — все трое они убедительно доказывают, что самореализация есть путь к одиночеству. Похоже, что в своем следующем произведении, «Пере Гюнте» (1867), Ибсен задался целью показать нам несколько иное представление о том, что значит реализовать себя или быть самим собой.

Когда Ибсен в возрасте семидесяти лет впервые увидел «Бранда» на сцене — это произошло в театре Дагмар[42] в Копенгагене, — то он, как рассказывают, был потрясен. Ему не удалось сдержать слез, и он сам признавался, что спектакль произвел на него сильнейшее впечатление. «То была моя юность, о которой я не вспоминал уже тридцать лет», — говорил Ибсен.

Разве был бы он так потрясен, если б ставил своей задачей изобразить одиозного персонажа, религиозного фанатика? Приписывать Ибсену такое отношение к Бранду нет никаких оснований. Бранд — это, несомненно, сам Ибсен «в лучшие моменты своей жизни». Он помнил об этом, и именно это его потрясло. Можно сказать, что ему довелось лицом к лицу встретиться со своим лучезарным юношеским идеализмом. А всплакнул он из-за того, что сияние это уже безвозвратно померкло.

Пер Ибсена или Пер Сольвейг? «Пер Гюнт»

В известной сцене с луковицей (акт пятый) Пер Гюнт задает себе вопрос: кем он, собственно, был в этой жизни? Он очень встревожен тем обстоятельством, что вынужден прибегнуть к самокопанию. Каждый слой шелухи, который он снимает с найденной луковицы, — это как бы одна из бесчисленных ролей, которые ему приходилось играть в своей долгой жизни.

В итоге становится ясно, что настоящего Пера нет — нет вообще никакой его «личности». Именно эта сцена с луковицей и позволяет многим в наши дни толковать пьесу как весьма актуальное произведение, затрагивающее тему недостатка самоидентичности. Но смена жизненных ролей и утрата собственного «я» отнюдь не рассматривались Ибсеном как печальная неизбежность. То, что спустя десятилетия стали считать всеобщей участью человека, для Ибсена было симптомом болезни — нехватки личностного начала. Разумеется, пьесу «Пер Гюнт» можно толковать и как актуальное произведение. Но при этом не следует забывать о главном — о претензии к Перу как к человеку, которая красной нитью проходит через всю пьесу. И образ Сольвейг с трудом вписывается в современную драму об утрате самоидентичности. Нелегко анализировать характер героини и ее отношение к Перу в свете вопроса о том, кем он, собственно, был в этой жизни.

Два крупнейших произведения раннего Ибсена, «Бранд» и «Пер Гюнт», созданы автором, который стремился полностью раскрыть свое «я» перед публикой. Он сражался с открытым забралом, и каждый мог видеть, какие идеалы он отстаивает в сражении. Лишь по завершении этих двух пьес, а также пьесы «Союз молодежи» (в 1869 году) Ибсен, кажется, понял всю абстрактность и односторонность идеалистического взгляда на жизнь. Многообразие и сложность бытия невозможно охватить каким бы то ни было взглядом, и на большинство вечных вопросов нельзя ответить однозначно. Только теперь, в самом начале 1870-х годов, Ибсен формулирует свою позицию: «Вопрос, а не ответ — мое призванье» (4: 585). До этого он, судя по всему, был готов ответить на важнейшие вопросы бытия. Он даже дерзал утверждать, что знает истину, и взял на себя роль наставника, который учит соотечественников мыслить широко. Об этом Ибсен прямо пишет королю в 1866 году, полагая, что он заслуживает поощрения, писательского жалованья.

Название данной главы — вопрос, который касается проблематики завершающей части «Пера Гюнта». Нас интересует образ главного героя, который мы видим в конце драмы. Как говорит сам Пер Гюнт, его жизнь переходит в последнюю и решающую стадию. Но какой все же образ Пера остается с нами в финале — созданный Ибсеном или созданный воображением Сольвейг? Мы следуем за героем на протяжении всей его жизни — его долгого возвращения к той, которую он оставил в юности. Он возвращается, чтобы судить самого себя. Драма выстроена как история скитаний, но только до того момента, когда судьба главного героя начинает близиться к финалу, — почти как в «Бранде».

Проблема, поставленная нами в заглавии, может показаться узкой — особенно если вы знаете, насколько богато и разносторонне это произведение. Когда литературовед пытается анализировать «Пера Гюнта», то различных подходов и возможностей для анализа оказывается так много, что самое время повторить слова Пера, сказанные им, когда он раздумывал, не заняться ли ему наукой:

> Но я на перепутай пока,
> И не свалять бы снова дурака.

Возможно, некоторым покажется, что вопрос, вынесенный нами на обсуждение, — наивен. Ведь не существовало никакого Пера, кроме того персонажа, который был создан Ибсеном, — а сам Ибсен заимствовал этот образ у Петера Кристена Асбьёрнсена, из его собрания сказок и преданий, изданного в конце 1840-х годов. Замечание это вполне резонно. Но вопрос все же касается реально существующей проблемы, родившейся одновременно с самим произведением. Начиная с 1867 года, когда эта драма увидела свет, постоянно ведутся споры: является ли Пер, который, по утверждению Сольвейг, жил в ее душе, идентичным тому Перу, которого Ибсен представил нам — читателям и зрителям?

Не обладает ли Сольвейг в финале драмы большей творческой силой, чем Ибсен, изобразивший и ее саму, и «мальчика», которого она любит? Разве не кажется, что в конце произведения перед нами — двойственный и весьма туманный образ Пера? Невзирая на то что этот финал знаменует гармонию с назидательным и даже благочестивым мотивом — блудный сын оказывается в объятиях мадонны.

Затем возникает другой вопрос: будь автором этой драмы женщина, могла бы она выбрать такой финал жизни для Пера

Гюнта или для Сольвейг? Факт очевидный и, возможно, кого-то настораживающий: самые блестящие женские образы в литературе — Беатриче у Данте, Гретхен у Гёте, Альма Стьерне у Палудан-Мюллера и Сюннёве Сульбаккен у Бьёрнсона — все они созданы мужчинами и, прямо скажем, для мужчин. Вероятно, Сигрид Унсет могла бы написать образ Сольвейг. Она отстаивала нехарактерную для женщины точку зрения, что Сольвейг — «самый радикальный женский образ в норвежской литературе». Но вот Камилла Коллетт[43] — вряд ли. Впрочем, к ней мы еще вернемся. И вряд ли кто-нибудь из феминисток со спокойной совестью подпишет аттестат о примерном поведении, который Сольвейг выдала обманщику Перу — по крайней мере, если эта феминистка прочтет драму Ибсена как реалистическую. Толковать эту драму в духе реализма весьма соблазнительно — ведь, как утверждает сам Ибсен, Пер Гюнт только и делает, что бежит от реальности, фантазирует и лжет.

В 1860-е годы реализм значительно ужесточил свои требования — это коснулось и творчества Ибсена. Поэтому, с точки зрения реалиста, концовка «Пера Гюнта» казалась неожиданной и спорной. Многие из критиков, современных Ибсену, пытались прочесть драму как реалистическую — подобные попытки предпринимались и в наше время. Но пьеса, судя по всему, требует иного подхода.

Зададимся еще одним вопросом: что имел в виду Ибсен, когда он, в связи с критикой «Пера Гюнта», поминал в одном письме — самом яростном из всех своих писем — «дьявольщину» и «дьявола» и писал о том, что не собирается следовать доброжелательным советам? Он восклицает, что не хочет быть «антикварием» и каким-либо образом усовершенствовать свой талант «в духе философии Монрада». Это письмо Ибсен отправил Бьёрнсону сразу по прочтении недружелюбного отзыва о «Пере Гюнте», который принадлежал Клеменсу Петерсену[44] — весьма авторитетному датскому критику. Какова связь между Ибсеном и профессором философии Монрадом, выдающимся университетским преподавателем? В то время, когда молодой Ибсен жил в Кристиании, Монрад был одной из ключевых фигур столичной культурной жизни. На это письмо ибсеноведы почти не обращали внимания.

А вот что так рассердило Ибсена: Клеменс Петерсен через Бьёрнсона дружески посоветовал ему заняться философией, считая, что у драматурга есть к тому способности. По мнению Бьёрнсона, это было сказано из лучших побуждений: «… Поскольку ты был первым из соотечественников, кто проповедовал (философскую) мысль». Далее Бьёрнсон

продолжает ссылаться на Петерсена: «В том виде, как ее преподает Монрад, она чужда и неприменима в наших норвежских условиях». В тот период — после выхода «Бранда» — и Петерсен, и Бьёрнсон считали, что Ибсен на самом деле обладал талантом не столько поэта, сколько критика. А это было нечто совсем другое. Бьёрнсон также не особенно восторгался Ибсеном как мастером слова, хотя в 1861 году он писал своему датскому другу: «Поверь, это человек, способный мыслить». Именно эти способности Ибсена и подразумевал Петерсен, утверждая, что Ибсен должен их развивать через занятия философией. Петерсен имел в виду не что иное, как изучение философии Гегеля, последователями которой — каждый по-своему — были и Монрад, и сам Петерсен. Это предложение Ибсен отверг очень резко и темпераментно. Как раз в связи с «Пером Гюнтом» и спорами о том, что является и что не является поэзией. Но из высказывания Ибсена видно, что он признаёт свой интерес к философии Монрада и склонность поразмышлять в духе этой философии.

Мы подчеркиваем этот факт, спрашивая себя, какое он имеет отношение к образу Сольвейг. Дело в том, что «отцовство» Ибсена в данном случае можно оспорить; можно допустить, что у Сольвейг было несколько «отцов» (что в литературном мире бывает нередко). И одним из ее «родителей», вероятно, был Монрад — или, по крайней мере, его философия. Создается впечатление, что Ибсен находился под явным влиянием Монрада, на что он и сам намекал.

Ибсен хорошо знал Монрада. После выхода в свет «Каталины» Монрад стал первым авторитетным критиком Ибсена и следил за его творчеством с большой доброжелательностью. Их пути пересекались много раз, и Монрад испытывал неподдельный интерес к молодому автору — хотя их отношения, пожалуй, характеризовались неким взаимным скепсисом. (В ибсеновских набросках к «Перу Гюнту» появляется профессорствующий тролль, прототипом которого явно был Монрад.)

Возможно, реакция на «Пера Гюнта» со стороны Клеменса Петерсена (и многих других) усилила в Ибсене тягу к абстрактным размышлениям, которые культивировал именно Монрад. Ибсен обвинял своих соотечественников в отсутствии у них «дисциплины мысли и умственного тренинга» (1: 549), а «Бранда» он характеризовал как «силлогизм», логическое обобщение, способ мышления, который можно применять во многих жизненных ситуациях. Однако в 1871 году, спустя несколько лет после выхода «Пера Гюнта», он уже видит в рефлексии прямую угрозу своему художественному дарованию.

Эту точку зрения он высказывает тогда, когда другой ведущий датский критик, Георг Брандес, вновь советует ему следить за научной мыслью современности. Ибсен возражает, что ее невозможно охватить, и спрашивает: разве это так уж необходимо поэту? Разве каждое поколение не рождается с «предпосылками, подсказанными эпохой», в том числе и в духовной области? Ибсен пишет: «Чего нам, профанам, не хватает, так это знаний. Но знание имеется у нас, я думаю, до известной степени в виде инстинкта и догадки. И задача поэта ведь, в сущности, в том, чтобы видеть, а не в том, чтобы рассуждать; во всяком случае, для себя лично я в рефлексии вижу опасность» (4: 695).

Когда Ибсен по выходе «Пера Гюнта» восстает против монрадовской философии, это может свидетельствовать о его желании освободиться от «предпосылок» своей эпохи. Но тем самым он признаёт, что в своей драме он поддался некоторому влиянию современной ему философии. Мы можем лишь догадываться о том, как он сам оценивал это влияние. Но очевидно, что он разделял присущее его эпохе стремление к гармонизации, к тому, чтобы примирить противоречия — найти «золотую середину». У Монрада такая гармонизация толкуется в духе христианства. Применительно к философии и литературе речь идет прежде всего о «примирении» между эмпирической действительностью и идеальным представлением о ней. Монрад хотел примирить реальность с идеалом, ибо — как он сам выражался — верил «в реальность идеального и в идеальность реального».

Как раз в момент выхода в свет «Пера Гюнта» завязалась дискуссия между Монрадом и популярным датским философом Расмусом Нильсеном. Нильсен был, помимо всего прочего, членом редколлегии журнала «Идеал и реальность», в которой с 1869 года состоял и Бьёрнсон. Осенью 1867-го Нильсен прочитал в университете Кристиании цикл лекций, которые были восприняты публикой как важнейшая веха в научной жизни целого десятилетия. Нильсен ратовал за абсолютное отделение веры от разума, идеала от действительности в области науки и познания.

Монрад выступил против Нильсена, позже то же самое, хотя и по другой причине, сделал Георг Брандес. Ибсен в письме к Брандесу, написанном в 1869 году, заклеймил взгляды Нильсена как «философию компромиссов»[45]. Ибсену, в отличие от Бьёрнсона, был чужд нильсеновский образ мысли. Вместе с тем Ибсена волновала проблема соотношения идеала и действительности, которая бурно обсуждалась его

современниками. В то время существовали три различные точки зрения на этот вопрос: разграничить идеал и действительность (Нильсен), примирить их друг с другом (Монрад), констатировать их борьбу (Ибсен) — как борьбу между негативным (действительностью) и позитивным (идеалом).

Критики 1860-х годов отмечали у Ибсена гипертрофированно сатирическое отношение к действительности. Гораздо труднее им было заметить в его творчестве живой интерес к идеальному, в котором он видел альтернативу этой действительности. Ибсен сам подтверждал, что питает такой интерес. Именно дуализм является, возможно, главной особенностью его творчества, источником драматического напряжения в мире Ибсена — напряжения, которое обусловлено конфликтом между существующим порядком вещей и его альтернативой. Это отчетливо видно в «Бранде». А Юлиан в «Кесаре и Галилеянине» выражает это такими словами: «Существует то, чего нет, а то, что есть, — не существует»[46].

«Поэзия отчаяния»

Можно сказать, что все творчество Ибсена — это долгое поэтическое размышление над потребностью человека жить иной жизнью, отличной от той, которой он живет. Поэтому мы констатируем столь глубокую степень отчаяния, страдания и тоски у героев, которых изображает Ибсен. «Поэзией отчаяния» назвал Бенедетто Кроче в 1921 году ибсеновские образы людей, живущих в постоянном ожидании, яростно томящихся по чему-то «иному» и не приемлющих то, что им предлагает жизнь.

Как раз дистанция между тем, чего желают герои Ибсена, и тем, чего они могут достичь, обуславливает трагикомические моменты их жизни. Сам драматург утверждал, что исток его творчества — именно в противоречии между желаемым и возможным, в этом поистине трагикомическом мировосприятии. В 1875 году Ибсен, анализируя то, что он сделал за прошедшие четверть века, пришел к выводу: почти все, о чем он писал, касалось «противоречия между способностями и устремлениями, желаниями и возможностями, трагедией человечества и трагедией индивида, которая является в то же время и комедией». Трагедия вызывает в нас сострадание, комедия создает дистанцию.

Эта двойственность выражена в «Пере Гюнте» ярче, чем в «Бранде» — хотя в остальном у них много общего. Оба главных героя высказывают желание изменить действительность, только

Бранд — для многих, а Пер Гюнт — для самого себя. Бранд находит смешным человека, который отрицает, что стремится к лучшему:

> Откуда ж смех тот до упада?
> От чувства смутного разлада
> Меж вещью — так, как есть она,
> И тем, чем быть она должна бы;
> Должны нести мы бремена
> И мним — для них мы слишком слабы!
>
> *(2: 141)*

Что касается Пера Гюнта, то он оказывается не в состоянии нести свою «тяжкую ношу» — ношу собственных грехов, но и не хочет разделить ее с Сольвейг. И все же в нем живет мечта о лучшей жизни. Этим бедным деклассированным хуторянином движет стремление к социальной реабилитации, жажда реванша. «Императором я стану!» — говорит он матери. Возвышаясь над односельчанами, грязный и оборванный, Пер Гюнт угрожает им:

> Взметнусь, как ураган, застигший на дороге,
> И все вы мне падете сразу в ноги.

Здесь, в Хеггстаде, окружающие воспринимают его мечты о величии с издевательскими насмешками. Мать Пера Гюнта, любительница сказочных историй, также ответственна за то, что ее сын предпочитает убегать от действительности, предпочитает сказку в негативном смысле этого слова своим настоящим обязанностям. Но даже она высмеивает его. Она любит Пера и не скрывает этого, но принимает его таким, как он есть, — ленивым и беспечным лоботрясом, который, подобно Аскеладду, избегает тяжелого крестьянского труда. Пер откровенно пренебрегает своим статусом наследника хутора, да и вообще всякие долгосрочные проекты — это не для него. Однако в нем есть стремление жить лучше, чем он живет. Он видит в своей жизни слишком явное противоречие между «вещью — так, как есть она,/ и тем, чем быть она должна бы», выражаясь словами из «Бранда».

Это стремление Пера к чему-то иному проявляется не только в его аскеладдовских фантазиях о сказочном величии. Первая встреча с Сольвейг роняет луч света в его темную жизнь — как внешнюю, так и внутреннюю: «А вот и Сольвейг! Закружусь с тобой!» После этого Пера охватывает страх — ему начинает

казаться, что он упустил свой шанс, и он угрожает Сольвейг, что превратится в тролля, если она откажется с ним танцевать. И когда она отворачивается от него, он опять повержен во мрак, и это провоцирует его на роковое похищение невесты. Он ведет себя как тот самый тролль, в которого грозил превратиться. На жизненном перепутье он выбирает путь глупца, и через это ему открывается дорога в мир троллей. Он вступает в область опасного, темного и очень зыбкого бытия. Главное, Пер удаляется от общества людей, от сочувствия и заботы, которую привносит в его жизнь любовь матери, а позднее — любовь Сольвейг. Лишь когда он потеряет веру в свои силы, он будет жаждать помощи и контакта с этими светлыми началами. Обе женщины олицетворяют собою дом, прочную опору в жизни и любовь, не взирающую на препятствия, — безусловную любовь.

Сооружение из сценических картин

Эжен Ионеско писал, что театр — это не только слова, которые мы слушаем, но также живые картины, которые мы наблюдаем. Это история, которая начинается заново с каждым новым спектаклем. Театр, считал Ионеско, в отличие от кино является не чередованием, а живой архитектурной композицией сценических картин.

Уже в первых сценах «Пера Гюнта» Ибсен намечает основные линии своего «архитектурного шедевра»: перед нами взбалмошный юноша, который то бежит от действительности, то занимается самокопанием, то будит в себе мрачного тролля, то пытается его обуздать. Структура конфликта кажется простой, а сюжет сам по себе банален: молодой человек странствует по жизни, хочет разрешить свои сомнения. В пересказе эта история будет слишком скудной: двое встречаются, расстаются и встречаются снова. И гиперромантическая концовка — вопреки всему. Нужен большой поэтический талант, чтобы из этой тривиальной истории создать величественный шедевр архитектоники. В этом сооружении нетрудно разглядеть архитектоническую стратегию Ибсена — мы подробнее рассмотрим ее ниже.

Может показаться странным, что Ибсен, обращаясь впоследствии к своему произведению, считал, что пьеса была «дикой, неукротимой и бесформенной, написанной безо всякой цели». Но «Пер Гюнт» вовсе не является неким бесформенным сооружением. Да, это сооружение вобрало в себя множество разнородных элементов. Ибсен черпал вдохновение из многих

источников — из сказок, из Библии, из «Фауста» Гёте и в первую очередь из «Adam homo» Палудана-Мюллера. Очевидно, Ибсен при этом, как и в некоторых других случаях, придерживался слов Пера:

> Но многого я не постиг —
> И не стыжусь. Ведь столько книг!
> Неисчерпаемая бездна!
> Я выбрал то, что мне полезно.[47]

Тому, что Ибсен заимствовал из чужих произведений, он придал в высшей степени оригинальную форму.

Суть произведения

Хотя в драме много заимствований, суть ее — подлинно ибсеновская. Всё пронизано мыслью о том, что каждый должен быть самим собой — это «установка» на всю жизнь, которую следует осуществлять посредством выбора и активного участия. Таким образом, во главу угла Ибсен ставит проблему личности — «главный смысл» жизни каждого и то, за что каждый несет ответственность. Эти вопросы постоянно ставятся в пьесе — в том числе и второстепенными персонажами, такими как бедный переселенец в горах, который сумел преодолеть присущее людям тщеславие, потому что смирился и остался самим собой. Даже безумец из безумцев, директор дома для умалишенных Бегриффенфельдт говорит, что тайну жизни разгадает тот, кто не изменит самому себе. (То есть кое-что Бегриффенфельдт уразумел, хотя разум его помрачен!)

Многое в жизни — это касается и Пера Гюнта — может сбить человека с тернистого пути самореализации. Позже Ибсен выразит все это в своем известном стихотворении, где он также даст собственное определение поэзии:

> Жить — это значит все снова
> С троллями в сердце бой.
> Творить — это суд суровый,
> Суд над самим собой.[48]

Для Ибсена жизнь — постоянная борьба с темными силами в собственной душе, олицетворением которых являются тролли. Тролли, живущие в душе Пера Гюнта, стремятся сбить его с

дороги, которой надлежит идти человеку. Сцена во дворце Доврского Деда, сцена с Женщиной в зеленом — это картины внутреннего мира героя. В этом мире «влечение» и «страсть» принимают образы сказочных персонажей, негативных и опасных. Встречаясь с темными силами, Пер, в отличие от Аскеладда, не борется с ними, чтобы помочь другим людям и освободить принцессу, — он идет за троллями, чтобы стать таким, как они, и обрести могущество. Его аскеладдовская мечта «я стану королем» ведет его в мир троллей, в горы, а позже, вследствие того, что он там пережил, в дом для умалишенных в Каире. Это храм эгоизма, где собственное «я» — единственный объект поклонения, а все общечеловеческие ценности мертвы. Рассудок также мертв. Это заколдованный мир, и только здесь Пер удостаивается сомнительной чести быть коронованным — в царстве собственного «я». На самом деле здесь правит грязь, присущая данному учреждению, и такая же грязная самость. Королевский венок, которым венчают Пера, сплетен из сухой соломы.

Основное противоречие

История Пера строится на фундаментальном противоречии между миром людей и миром троллей. Доврский Дед почти сразу определяет перспективы героя:

> Но ты под небом солнечным рожден,
> Воспитывал тебя другой закон.
> «Пребудь собой» — таков людей пароль,
> «Пребудь собой — и всё», — поправит тролль.

Таким образом, выбрав дорогу троллей как путеводную нить в своей жизни, человек вступает в заколдованный мир. Он теряет с свободу и обрекается на бессмысленное существование во мраке. Ценности переворачиваются с ног на голову: «Белое черным зовем мы, а черное — белым». Пер, чтобы стать настоящим троллем, должен дать обет избегать дневного света и всего, что находится за пределами гор. Если же выбрать свойственный людям девиз «Будь самим собой!» — то за этим следует освобождение из горного плена, выход к залитому солнцем долу, где царит подлинная свобода. Перу предстоит прожить долгую и беспокойную жизнь, прежде чем он осознает глубокую разницу между двумя нормами и формами жизни. Но в юности, попав к Доврскому Деду, он принимает роковое решение сделать своим девизом «Пребудь собой — и всё».

Хотя мир представлений здесь типично норвежский (скандинавский), нам очевидно, что перспектива выходит далеко за рамки национальных особенностей. В нравственном аспекте драмы Пер предстает как «гражданин мира». Он норвежец по рождению, но подобен персонажу средневековых представлений «Каждый человек»[49].

В морально-эстетическом плане Ибсен рассматривал свое творчество как суд над самим собой, но в то же время и как суд над своими соотечественниками. Выступая в 1874 году с речью перед студентами в Кристиании, он между прочим спрашивал у аудитории, состоявшей из одних молодых людей: «А найдется ли среди нас человек, который время от времени не чувствовал бы и не сознавал бы в себе разлада между словом и делом, между волей и задачей, между жизнью и учением вообще? Или кто из нас, по крайней мере в единичных случаях, не был эгоистически доволен собою и, наполовину сознательно, наполовину добросовестно заблуждаясь, не идеализировал бы взаимоотношения этих категорий, как в чужих глазах, так и в собственных?»

Драма «Пер Гюнт» заостряет внимание как раз на этом: каково быть горным троллем, эгоистом, для которого норма поведения — «быть собой — и всё», каково приукрашивать самого себя, «дряхлые поверья» разрядив «в павлиньи перья». По этой части Пер проявляет изобретательность и более резвую фантазию, чем большинство окружающих, — и подчас спасительную самоиронию. Да, Ибсен, пожалуй, нигде не раскрывает свой талант юмориста ярче, чем здесь. Всякий раз, когда Пер оказывается в проигрыше — а это случается многократно, — он переиначивает действительность, и таким образом ему удается внушить себе: «Мне все равно. Со мной моя свобода». В этом он действительно проявляет живую фантазию.

Личность, постоянно испытывающая потребность что-то изобразить из себя, вызывает подозрение — может, ее на самом деле не существует? И здесь мы можем отметить, что Пер все время называет себя не «я», а Пер, молодой Пер Гюнт, Сэр Петер, Пророк, Петрус Гюнтус Цезарь и т. д. Он словно компенсирует все поражения, которые потерпел в жизни, превращая себя в сценический персонаж — создавая автопортрет, который может нейтрализовать впечатление от него как от неудачника. Чем хуже обстоят дела, тем больше он вертится вокруг своей излюбленной философской темы: быть самим собой. Но его автопортрет то и дело разваливается — потому что держится лишь на стремлении Пера утолить свои «страсти, причуды, желания». Это цель его жизни и сама его жизнь.

Но именно такое убогое представление о том, что значит «жить», неодолимо влечет Пера в дом для умалишенных в Каире. Перед тем как его венчают короной «великого самого», он внезапно ужасается судьбе человека, который «ничем не занят, кроме как собой». Голова идет кругом, и Пер уже думает, что человек не может сам определить, кто он есть в действительности. Личность должна определять себя по отношению к чему-то прочному и объективному — к тому, что находится вне ее. Пера озаряет догадка, и он восклицает в страхе:

> О Боже, я ничтожный человек!
> Я грешник! Турок! Я пещерный тролль!
> О Господи, откуда эта боль?
> (Вскакивает.)
> Подай мне руку, опекун калек!

В такой ситуации не приходится ожидать вмешательства светлых сил, которые могут спасти его, — по крайней мере, об этом не говорится. Тем не менее Перу — вероятно, с чьей-то помощью — все же удается покинуть дом для умалишенных. Впоследствии он возвращается в Америку, возвращается к своему, по сути, материалистическому мировосприятию, с верой в «клад», который он оставил в Америке, — что придает ему некую уверенность в себе. Пер живет в мире, где Бог, возможно, еще не умер, но — по крайней мере, в глазах Пера — уже не жилец. Герой теряет связь со всем тем, что находится вне его самости.

Мир Сольвейг

Но в драме есть героиня, которая смотрит на жизнь гораздо шире, чем Пер. В этом предельно контрастном мире Сольвейг живет по собственным понятиям. Она никому не позволяла себя околдовать и выбрала жизнь «под небом солнечным». Поскольку этот выбор сделан раз и навсегда, Ибсен представляет образ Сольвейг в одной-единственной жизненной роли: роли светлой, преданной и любящей женщины. Таким образом, она представлена нам лишь через отношение к Перу.

Сольвейг живет в мире, где Бог не умер, она олицетворяет альтернативу эгоистическому девизу «Пребудь собой — и всё». Как антипод Пера Сольвейг показывает нам, что «быть самим собой» означает также быть чем-то и для других, хотя бы для другого. Так прожил свою жизнь в служении людям бедный крестьянин с гор. Перу это оказалось не по силам. Он покинул

Сольвейг, которая сожгла за собой все мосты и пришла к нему в горную хижину. Ибсен показывает здесь, что в горах могут жить и двое, если между ними образовалась духовная связь.

В драме Сольвейг постоянно соотносится с тем измерением бытия, от которого Пер ушел. Ее мир не менее важен, чем мир, который представляет Пер. Противоречие между их мирами является основным элементом в архитектонике пьесы. Образ из мира Пера вновь и вновь сменяется образом из мира Сольвейг, и они противопоставляются друг другу. Яркий пример — сцена, в которой Анитра грабит и предает Пера, и он приходит к выводу, что «женщины — и вовсе жалкий род». Будучи молодым, он сделал исключение для Сольвейг, теперь же, судя по всему, он ее позабыл. Но автор помнит о ней. После того как Пер сделал свое резкое заявление против женщин, Ибсен показывает нам, как Сольвейг преданно пасет коз у избушки Пера, напевая и пытаясь отыскать своего «блудного сына» и возлюбленного.

Такая смена картин — и другие подобные явления, — разумеется, плод сознательного авторского замысла. Сцены из мира Пера показывают нам текучую и непостоянную сторону бытия. Сцены из мира Сольвейг демонстрируют непреходящее, или, выражаясь словами из Библии, то, что остается после того, как всё исчезает, — веру, надежду и любовь. К миру Сольвейг следует отнести всех тех, кто соответствует представлению о целостной личности: это крестьянин с гор, пастор, Пуговичник, а также Костлявый. Именно Пуговичник озвучивает императив о целостности личности перед изумленным и ничего не понимающим Пером и сообщает ему, что он никогда не был самим собой.

Когда Пер наконец начинает понимать всю серьезность этого обвинения, он оправдывается так: дескать, никто и никогда не говорил ему, в чем его предназначение и какова цель жизни, определенная для него Господом. «Ты должен был догадаться», — говорит Пуговичник. А ведь Пер догадывался. И вынужден это признать в решающей сцене пятого действия. Здесь он внезапно и с новой силой ощущает, что в его жизни была и другая история, сказка в лучшем смысле этого слова, которая так и не стала явью, потому что он предал подлинную Принцессу, а домогался Женщины в зеленом и других дам. Прежде чем покинуть Сольвейг, Пер осознаёт, что она — именно та, кто может претворить его мечты о королевском величии в жизнь:

> Моя принцесса! Сольвейг! Наконец!
> Хоть из песка ей выстрою дворец.

Весьма знаменательно, что, покуда Пер мучительно копается в своей душе, пытаясь найти себе оправдание, автор возвращает его к той хижине, которую он предательски покинул. Герой понимает, что он проиграл, и осознаёт принципиальную разницу между своим миром и миром Сольвейг:

Кто верит, тот ушедшего простит.
Кто сам не забывает, тот забыт.
О строгая! Ты чувствуешь всерьез!
Ты — власть моя, и я тебя не снес!

Две эти параллельные сцены внутри действия указывают на то, что Пер предал не только Сольвейг, но и самого себя, изменил своему предназначению. С точки зрения Сольвейг, драма повествует о большой романтической любви, любви как призвании и предназначении, любви, в которой главенствует принцип «всё или ничего». Такие максималистские взгляды на любовь Ибсен проповедовал не только в своем творчестве, но и в жизни.

Таким образом, Пер вынужден — вопреки всякому желанию — признать свое человеческое и моральное банкротство. Он видит воочию, как бессмысленно растратил свою жизнь, — она оказалась столь же бесплодна, как и его душа, чей обвиняющий голос звучит все громче и ужасает его все сильнее. Теперь он окончательно убеждается, что никогда не был самим собой, — он поистине выключен из числа тех, кто представляет в жизни самого себя. Он доведен до отчаяния, он потерял всё и чувствует себя совершенно беспомощным. Комизму нет места в этой пограничной ситуации, когда Пер созерцает собственное ничтожество, а душа его в то же время кричит, что человек — это нечто большее. Он подобен униженному королю Лиру: он растерял в непогоду все человеческое тщеславие. В такой ситуации король Лир задает себе вопрос: «Неужели это и есть человек?» Так и Пер сжимается под напором самообвинения:

Из ничего в ничто. Во всем обман.
Мой путь лежал из пустоты в туман.
Прости, земля, прости, о мир прекрасный, —
Напрасно я топтал траву густую.
Прости меня, о солнце, — ты напрасно
Обогревало хижину пустую,
Напрасен был твой свет в лесу глухом:
Хозяин навсегда покинул дом…
О, дух был скуп, щедра одна природа.

Земля и солнце, вы хотели дать
Душою обделенному уроду
Отчизну, сердце, любящую мать,
Не думая, какой ценою сыну
Платить придется за свое рожденье…
О, наглядеться до изнеможенья
На всё, потом взобраться на вершину,
Взглянуть, смеясь, на море, на закат —
И рухнуть вниз. Меня убьет лавина,
Мой бедный труп снега запорошат.
И кто-нибудь, взобравшись на плато,
Отыщет надпись: «Здесь лежит никто».
А дальше что? Не знаю, дальше что…

Впервые в жизни смирившись, он бросается к ногам Сольвейг со словами: «О, осуди меня!.. Поведай, сколько зла…» И зрителю, и читателю не составляет особого труда проследить путь героя до этой сцены. То, что он видит свою жизнь в ясном свете, вполне закономерно. Это целиком соответствует сложившемуся у нас образу Пера и тому впечатлению, которое Ибсен настойчиво нам внушал.

Пер Сольвейг и Пер Ибсена

Но этот образ раскаявшегося Пера сразу сменяется другим, позитивным. Сольвейг отвечает ему, что он не виновен, он ничем не согрешил, — напротив, он сделал ее жизнь «песней стройной». В ее внутреннем мире, где царят вера, надежда и любовь, он жил именно так, как ему было предначертано Всевышним. И она, Сольвейг, берет на себя ответственность за его дальнейшую судьбу. Именно эту концовку Георг Брандес заклеймил как «слишком доктринерскую».

Слова, сказанные Сольвейг в заключительной сцене, позволяют Перу заглянуть в ее неизменный и совершенный мир. Он понимает, что в этом мире существует один-единственный Пер — тот, каким ему следовало быть в своей жизни. Оказывается, лишь в мире Сольвейг Пер был самим собой. Сразу после того, как он просит Сольвейг приютить его в этом мире, его жизнь наконец озаряет солнечный свет. Таким образом, он, несмотря ни на что, переживает восход солнца, тролль внутри него испускает дух, и он все же обретает свою «принцессу». Королевская усадьба — «дом» — завоевана. Так и хочется сказать,

что Пер жил на западе, а спасся на востоке — там, где восходит солнце. Эта сказка заканчивается хорошо, как и все прочие сказки. В то же время Пер — Аскеладд оказывается необычайно пассивным на пути к счастливой концовке.

Многие считают, что он слишком пассивен. Ведь Пер освобождается от ответственности за свою скверную жизнь. С точки зрения христианства это можно было бы истолковать так: чистосердечно раскаявшийся грешник отдается на Божью милость. Но такая трактовка сомнительна, поскольку главный персонаж, представляющий Божью милость в пьесе, — Сольвейг — полностью отрицает вину Пера и освобождает его от ответственности за все грехи, которые он совершил против самого себя. На нем нет никаких грехов, а скверная жизнь, за которую он так глубоко и искренне кается, теперь ничего не значит.

Выходит, Ибсен меняет свое прежнее отношение к герою? Ведь на протяжении пьесы он беспощадно бичует слабохарактерность Пера, из-за которой тот отлынивает от любых обязанностей и уклоняется от самореализации. Мир представлений Сольвейг моментально становится гораздо более значимым, чем реальная жизнь Пера. Она искренне полагает, что он много значит для нее, — но что сам герой сделал для этого? Ничего. Он был от нее за тридевять земель всю свою долгую жизнь. Если бы он жил дома, тогда, вероятно, картина была бы иной. В это нам верится без труда. Пер слишком легко отделался и ни за что не понес наказания.

Винье было крайне досадно за Сольвейг. Он так и сказал: глупо и отвратительно, что «старая свинья Пер Гюнт таким образом спасается благодаря своей состарившейся возлюбленной, которая все долгие годы сидела дома и увядала в ожидании этого прохвоста». Камилла Коллетт спустя десять лет после выхода «Пера Гюнта» в своих дневниках, озаглавленных «Из лагеря немых» (1877), позволила себе сходное высказывание: «Нас невольно отталкивает эта фигура, воплощение иссохшей и скорбной преданности, женщина, сидящая с руками, сложенными на груди, глядящая в одну точку и ждущая Пера Гюнта — старого Пера Гюнта, воплощение эгоизма и немощи, когда он, устав от своей ненасытности, наконец бредет в сторону дома».

Для Ибсена суждение Клеменса Петерсена явилось, как мы уже сказали, тяжелым ударом. Ибсен мог подумать, что этот выдающийся критик не желает его понять. Петерсен считал, что в драме есть некая фундаментальная ошибка: ей не хватает внутренней логики. Критик видел в ней отсутствие ясных и четких представлений об идеале: «Когда один человек становится смыслом жизни другого, для него самого это значит гораздо

больше, если он заслужил такую любовь своими подвигами и самопожертвованием. Если же это происходит благодаря случайности, нечаянному попаданию — примерно так, как здесь, — то это не значит ровно ничего. Если девушка, просидевшая всю жизнь у окна и сделавшаяся самой добродетелью, видит молодого человека, проходящего мимо ее дома, то ему от ее добродетели нет никакого прока ни на этом, ни на том свете. Идея автора лишь ослепляет, но ничего не проясняет; она не может собрать воедино всю книгу в одну целостную картину, являющуюся выражением идеи, и тем самым задача художника остается невыполненной. Не хватает идеала». Здесь Клеменс Петерсен, несомненно, указывает на слабое место драмы: Пер в восприятии Сольвейг был и остается совсем иным, нежели Пер в восприятии публики.

Было бы также уместно вспомнить о реакции Бьёрнсона на драму Ибсена; он был первым, кто положительно отозвался о ней. Читая ее, Бьёрнсон не просто смеялся — ему довелось «хохотать и кричать во все горло». Но даже Бьёрнсону, поборнику примирения и автору «Сюннёве Сульбаккен», было трудно примириться с финалом драмы. Он пишет, что в итоге Пер умоляет Сольвейг о снисхождении, поскольку в ее душе, где царят вера, надежда и любовь, он все время был тем, кем ему предназначил быть Всевышний. И теперь, по Бьёрнсону, он жаждет обрести новый шанс: «Теперь он — хотя и весьма запоздало — хочет начать всё с нуля. Да, он станет самим собой — той самой личностью, которой его наделил Всевышний для дальнейшего развития и которую в нас любит женщина, то есть образом Бога. Во всяком случае, концовку следует понимать таким образом, ибо она, к сожалению, неясна и недостаточно проработана».

«Образ Бога», который, согласно Бьёрнсону, женщина любит в мужчине, — эхо слов, сказанных Монрадом несколькими годами ранее по поводу соотношения идеала и действительности. И теперь вернемся к тому, с чего мы начали, — к нежеланию Ибсена продолжать «в духе философии Монрада».

Образ Бога — идея и действительность

В 1859 году Монрад опубликовал в издательстве Студенческого общества и при его поддержке «Двенадцать лекций о прекрасном» — труд, с которым, судя по всему, были знакомы и Бьёрнсон, и Ибсен. В этих лекциях Монрад пишет: сколь бы ни было велико несовершенство, затмевающее те или иные вещи и явления, всегда существует то, чем они должны быть и чем они в

своей сути являются. Эта божественная мысль, более или менее полным выражением которой служит все сущее, еще со времен древних философов называется идеей сущего — словом, основное значение которого связано с глаголами «видеть», «знать», «осознавать».

В своих лекциях Монрад использует не только понятие «божественной мысли», но и, подобно Бьёрнсону, понятие «образ Бога в человеке». Ибо, как пишет Монрад, хотя человек и живет в состоянии унижения, он все же сохраняет неизгладимый образ Бога в душе — вечную идею, согласно и благодаря которой он создан. Это, по выражению Монрада, есть «творящая божественная мысль». Здесь можно отметить, что божественную мысль в драме Ибсена воплощает Сольвейг — она принадлежит к миру идеальному, относится к той временной перспективе, на которую не распространяется постоянная нехватка времени в мире Пера. Она живет в измерении вечности.

Монрад постоянно пропагандировал как эстетический принцип, что прекрасное в поэзии может осуществиться лишь в том случае, если автор способен примирить идеал и действительность. Ту же самую мысль мы находим у многих критиков — современников Монрада.

После «Пера Гюнта» создается впечатление, что Ибсен в финальной части пьесы отступает от своих прежних воззрений, которые ясно прослеживались в «Комедии любви» и «Бранде». В новой пьесе особенно заметно влияние, которое оказала на Ибсена современная ему философская мысль. Поэтому он изобразил отношения реального Пера и Пера, жившего в душе Сольвейг, в духе монрадовской «гармонизации». Жанр произведения также способствовал тому, что в нем так внятно звучат мотивы спасения и примирения. Гармонизирующая концовка, в которой основной акцент сделан на вере и на силе женской любви, дает повод задуматься, как сильно повлияли на Ибсена идеи, господствовавшие тогда в философии и литературе, особенно в литературе романтизма — в таких произведениях, как «Фауст» и «Adam Homo».

Чтобы выжить, герой должен раскрыть заложенный в нем «образ Бога», или «божественную идею». Эти два понятия Ибсен использовал еще в «Бранде». Но герой должен выполнить эту задачу по собственному желанию. Ведь это — долг для всех и для каждого, его невозможно избежать и препоручить кому-либо другому. Ибсену, понятно, было очень нелегко осуществить такую программу с Пером. Ведь Пер, как мы знаем, был способен лишь на то, чтобы переместиться туда, где он физически отсутствовал. Здесь мы, впрочем, наблюдаем явную параллель с «Комедией

любви», где идеал продолжает жить благодаря отсутствию любимого существа. Там сказано, что любовь должна освободиться от всего телесного и сохраниться в воспоминании, в духовном пространстве.

Вот Сольвейг и хранит в своей памяти того Пера, которого знала юным. Ее песня о любви к Перу родилась в отсутствие возлюбленного, как плод тоски по нему. В чем-то Сольвейг очень похожа на Фалька — с одним только важным отличием: ей хватает сил на то, чтобы снова встретиться с любовью своей юности. Но она не видит возлюбленного, она стара и слепа — верно, светлый образ Пера сохранился в ее душе неизменным, как некий идеал.

Ибсен в финальной части «Пера Гюнта» настойчиво пытается показать, что идеал может быть осуществлен в мире действительности, что в некоторых избранных, таких как Сольвейг, сильна вера в «реальность идеального и в идеальность реального», выражаясь словами Монрада. В «Бранде» эта точка зрения выражена более убедительно, но и более трагично — ибо там герой борется во враждебном ему мире за преодоление разрыва между идеалом и действительностью. Бранду эта борьба не по силам, враждебный мир не дает себя преодолеть. Одержать победу герой может лишь над собой.

Поэтому можно сказать, что в образе Сольвейг Ибсен воплотил идеи философии Монрада. Целью Ибсена было — оттенить резко очерченный реалистический образ Пера, формирующийся у нас на протяжении всей драмы. Возникает впечатление, что отзывы критиков побудили Ибсена отказаться от каких-либо новых попыток воплотить модные тогда идеи гармонизации. В то же время «Пер Гюнт» раскрывает и противоположную точку зрения: идеал может осуществиться, если остается абстрактным, удаленным от мира действительности. В этом заключается главное внутреннее противоречие драмы.

«Пер Гюнт» — произведение, вызвавшее «много шума», как выразился сам драматург после знакомства с первыми критическими отзывами. До сих пор возникает множество вопросов — и сама драма, и образ ее главного героя по-прежнему не разгаданы до конца. Публике не суждено постичь историю Пера и Сольвейг во всей ее глубине. И, видимо, прав Теннесси Уильямс, утверждавший, что в каждом драматическом персонаже, в его душевной жизни, которую выдумал автор, должно быть нечто такое, чего зритель не может понять — своего рода тайна.

И пусть мы не разделяем любовь, которую Сольвейг питает к Перу, пусть мы наблюдаем за ним с отвращением или насмешкой,

осуждая его бессовестный эгоизм и аморальность, тем не менее нам приятно находиться в обществе этого норвежского шарлатана. Может быть, именно это и есть самая непостижимая тайна произведения, его автора и самого Пера. А возможно, наша невольная симпатия к Перу вызвана тем обстоятельством, что Ибсен изобразил его таким человечным — несмотря на «тролля», живущего в нем. Сказано ведь:

> Не настолько, Аслак, кровь у нас вода,
> Чтоб из сердца Пера выгнать без следа!

Это касается нашего отношения к Перу как к человеку, и в большей степени к Перу Ибсена, чем к Перу Сольвейг. Через этот образ мы видим другого Ибсена — не того, который отражается в «Бранде». Тут перед нами Ибсен, способный снисходительно улыбнуться над человеческой слабостью или глупостью. Он делает Сольвейг последней инстанцией, решающей окончательно, каков же подлинный образ Пера — человека, которого, несмотря ни на что, преданно ждал другой человек. Быть самим собой означает здесь быть чем-то для других. Любовь торжествует. Впрочем, далеко не всем стремление Пера к близкому человеку кажется правдоподобным и убедительным, хотя в остальном мы преклоняемся перед талантом Ибсена в этом выдающемся произведении норвежской литературы. Невозможно противостоять колдовским чарам автора, проявившимся в его искусстве стихотворца, полете фантазии, юморе, богатстве идей, словесном изяществе и знании человеческих характеров. «Пер Гюнт» — произведение, в котором мы видим пестрое многообразие жизни.

Путь Ибсена к реализму: «Союз молодежи»

В своей рецензии на «Пера Гюнта» Бьёрнсон утверждал, что пьеса эта стала лишним подтверждением давно отмеченного факта: истинное призвание Ибсена — сатирическая комедия. Позже он написал Ибсену, что искренне рекомендует ему достойно ответить на все нападки, сочинив комедию или историческую драму. По мнению Бьёрнсона, это должно быть такое произведение, где чисто человеческий аспект в известной степени вытесняет холодные «теоретические рассуждения». Ибсен незадолго до этого писал Бьёрнсону, что отказывается выслушивать претензии бесчисленных критиков «Пера Гюнта». Но теперь он был готов последовать дружескому совету Бьёрнсона: «Сдается мне, я воспользуюсь твоим советом написать веселую комедию для сцены, я сам все время ношусь с подобной идеей».

Но пьесу, вышедшую в свет осенью 1869 года, все моментально расценили как очень точный литературный портрет того самого человека, который подталкивал Ибсена к ее написанию. Не кому-нибудь — именно Бьёрнсону грозил некогда Ибсен, что станет «фотографом», разоблачающим жизнь своих соотечественников, отказавших ему в признании как поэту. Это было сказано в порыве гнева. Но с появлением новой пьесы Ибсена действительно расценили как фотографа. Негодующий Бьёрнсон сам назвал эту пьесу подлым ударом из-за угла — а многие злорадно смеялись. И театры стали закрывать свои двери для Ибсена, в том числе театры за пределами его родины. Вновь ему пришлось столкнуться с тем фактом, что творчество его остается непонятым, а сам он оказывается изгоем. По крайней мере, для некоторых кругов. Таков был результат сближения Ибсена с современной ему действительностью.

«Копченая колбаса и пиво» — комедия и критика современности

Ибсен покинул Рим весной 1868 года, решив провести лето в маленькой деревеньке Берхтесгаден, что в немецких Альпах. Там он начал работать над новой пьесой. В августе он пишет своему издателю Хегелю, что пьеса, над которой он работает, выходит абсолютно реалистичной, в чем он может винить лишь тяжелый немецкий воздух. В 1870 году Ибсен высказывает мнение, что

атмосфера местности неизбежно оказывает свое влияние на поэта в процессе творчества. В связи с этим он приводит в пример «Бранда» и «Пера Гюнта»: «Смотрите-ка, вот так хмель, — и продолжает: — А нет ли в „Союзе молодежи“ чего-нибудь такого, что напоминает о копченой колбасе и пиве?»

Именно в Дрездене, в «этом пропитанном скукой, донельзя упорядоченном обществе» с его раз и навсегда установленными правилами, и работал Ибсен. Он тщательно отделывал свою пьесу, придавая огромное значение жанровой форме. Сочиняя «Союз молодежи», он стремился создать нечто принципиально новое. И считал, что это ему удалось, — новая пьеса являлась, по мнению Ибсена, самым художественно совершенным среди всех его произведений. Он откровенно гордился своим новообретенным мастерством — тем, как он виртуозно владеет техникой реалистической драмы, тем, как ему посредством простого, естественного разговора на сцене удается создавать ощущение живой реальности происходящего. К этому он и стремился.

«Я отобразил в этой пьесе всевозможные нынешние свары и дрязги», — пишет он своему издателю Хегелю. Подобно тому как ранее Ибсен всецело полагался на суждения Клеменса Петерсена, теперь для него наиболее авторитетным становится мнение восходящей звезды литературной критики Георга Брандеса. Именно его Ибсен и просит откровенно высказаться по поводу пьесы: «Теперь мне будет очень интересно узнать, что Вы скажете о новой моей работе. Она в прозе, и вследствие этого носит весьма реалистический оттенок. Форму я тщательно обработал и, между прочим, совершил кунштюк. Да, именно так, — обойдясь без единого монолога и без единой реплики „в сторону“. Но, конечно, все это ровным счетом ничего не доказывает, и поэтому настоятельно прошу Вас: если выдастся свободный часок, окажите мне любезность — прочтите пьесу и сообщите мне Ваше мнение; каковым бы оно ни было, Вы окажете мне, оторванному здесь от людей, благодеяние, если выскажетесь».

Из этого письма, написанного Ибсеном в ходе работы над новой пьесой, становится ясно, что он пребывает в радостном и примирительном расположении духа. Да он и сам признавался, что пьеса наложила на него неизгладимый отпечаток. Брандесу он пишет, что речь в ней идет о самой что ни на есть обычной повседневности, — «никаких тут сильных душевных волнений, глубоких чувств, и прежде всего никаких „одиноких“». Ибсен не раз характеризовал свое творение как «миролюбивое». Пребывая в таком уступчивом настроении, он даже соглашается последовать совету со стороны и поменять название пьесы. Вначале он

собирался назвать ее так: «Союз молодежи, или Всевышний и Компания». Но Хегель боялся, что такое название будет слишком провокативно. Ибсен не стал возражать. Одобрив предусмотрительность издателя, он вычеркнул «Всевышний и Компания» из заголовка пьесы, из восторженных реплик Стенсгорда по поводу новообразованного сообщества, а также из других фрагментов текста. В то же время он пишет издателю, что это не единственный выпад в сторону религии, который содержится в пьесе, — стоит только прочитать ее от начала до конца.

Но не только основной тональностью и жанром отличалась новая пьеса от предыдущих, таких как «Бранд» и «Пер Гюнт». «Союз молодежи» явился для Ибсена шагом вперед: Ибсен перешел от эстетики романтизма к описанию реальных отношений между людьми, как он сам напишет в письме к Брандесу. С точки зрения жанра эта пьеса, несомненно, является предшественницей «Столпов общества» (1877) и «Врага народа» (1882), с их смешением комедии и острой критики современности.

Однако нельзя сказать, что новая пьеса не имела ничего общего с написанными ранее. Например, в ней можно отметить знакомую нам манеру автора иронизировать — когда он посмеивается над недостатком целостности характера у главного персонажа, адвоката Стенсгорда, или над стереотипами поведения, сложившимися у норвежцев. Ибсен, между прочим, сам указывал на некоторые психологические параллели, а именно на типологическое сходство Пера Гюнта и Стенсгорда, — кроме того, в характерах этих героев можно увидеть отражение личности самого автора. Многие черты, которыми наделены эти персонажи, были, по признанию Ибсена, заимствованы у него самого.

Тем не менее критики, литературоведы и читатели в один голос утверждали, что Ибсен при создании портрета конформиста Стенсгорда использовал в качестве прототипа отнюдь не себя. Это правда, что в образе главного героя можно без труда обнаружить карикатурные черты тогдашних либералов — Бьёрнсона, Юхана Свердрупа и Уле Рихтера[50]. Многие из современников отмечали, что в Стенсгорде легко узнаются Бьёрнсон, не отличавшийся ораторскими способностями, и Свердруп, который, подобно главному герою комедии, имел обыкновение то и дело взывать к Всевышнему.

Именно эти личности, произвольно объединенные в одну компанию, и подразумевал Ибсен, сочиняя первоначальное название для своей пьесы. Сюжет ее повествует о том, что Ибсен,

и не только он один, определял как сомнительное заигрывание либералов с народом. Многие утверждали, что в уродливом образе Лундестада заметно сходство с известным политиком того времени Уле Габриэлом Уэландом[51]. «Политический Завет», которого, по мнению Аслаксена, придерживается Лундестад, прямо указывает на речь Уэланда, произнесенную в стортинге 12 марта 1869 года, где тот использовал точно такие же выражения. Ибсен предупреждает, что не следует доверять подобным заявлениям политиков, неважно, где они встречаются — в художественной литературе или в жизни.

Ибсен не скрывал, что отобразил в своей пьесе черты характера реальных прототипов; он утверждал, что этот прием так же необходим автору комедий, как художнику или скульптору. Но он категорически отвергал обвинения в том, что он прямо использовал в качестве прообразов «определенные личности и события». Об этом он заявлял еще до выхода пьесы в свет, предвидя подобные упреки. Как уже было сказано, он пребывал в благодушном и примирительном настроении, что отразилось на общем характере пьесы. Но не мог же он всерьез ожидать, что драма, столь откровенно отражающая события и тенденции в тогдашнем норвежском обществе, будет воспринята как пастораль. Ведь сами эти события и тенденции вовсе не были таковыми.

Суждения критиков и реакция Ибсена

Еще до того, как пьеса была опубликована, Ибсен предложил ее трем крупнейшим скандинавским театрам. Премьера на сцене театра Кристиании состоялась 18 октября 1869 года. В последующие несколько месяцев пьесу смогли увидеть зрители Драматического театра в Стокгольме и Королевского театра в Копенгагене. Это была первая драма Ибсена, поставленная на датской театральной сцене. Вопреки утверждению самого Ибсена, что сюжет и мораль пьесы могут быть соотнесены с атмосферой общественной жизни любой из скандинавских стран, его герой Стенсгорд как на премьере, так и в последующих спектаклях всегда говорил с подчеркнуто норвежским произношением[52].

Премьера, состоявшаяся в театре Кристиании, произвела настоящий фурор — пьесу расценили как попытку Ибсена очернить либерализм и либералов. Теперь уже консерваторы, которые прежде обвиняли его в недостатке здравого смысла и наивном идеализме, распахнули ему свои широкие объятия. Как читатели, так и критики разделились на два непримиримых

лагеря. Сам Ибсен, когда до него дошли вести о политических распрях в Кристиании, путешествовал: его пригласили в качестве официального гостя на церемонию открытия Суэцкого канала. Чувства, которые он испытал в связи с полученным сообщением, отразились в стихотворении «У Порт-Саида», написанном еще в Египте:

Мимо иглы обелиска
Плыл с нами рядом фрегат;
Вдруг, как укус Василиска,
Шепот влил в ухо мне яд.

С родины были то вести!
Я преподнес в простоте
Зеркало людям без чести, —
Свистом ответили те.

Яд не грозит, впрочем, жизни;
Тошно лишь… Звездам хвала,
Многие лета отчизне! —
Та же, какою была![53]

Издатель Ибсена Хегель утверждал, что он лично предвидел фурор, который вызовет пьеса; он бы премного удивился, если бы этого не случилось. Но к тому, что оскорбится Бьёрнсон, Ибсен оказался совершенно не готов: «Должен же он был все-таки понять, что не он, а его пагубный изолгавшийся партийный кружок доставил мне модели». Ибсен видел в либеральном окружении Бьёрнсона лишь пустых болтунов, неспособных ни к каким настоящим делам на благо общества. Тщетно один из друзей Бьёрнсона, датчанин Рудольф Шмидт, в своих письмах к Ибсену требовал публично опровергнуть тот факт, что Бьёрнсон послужил прототипом Стенсгорда.

Спустя три дня после письма Хегелю Ибсен решает вновь прокомментировать отклики на премьеру «Союза молодежи». На этот раз он пишет своему шурину, сводному брату своей жены Ю. Х. Туресену. В этом письме Ибсен высказывается примерно так же, как и по поводу «Пера Гюнта»: «Если кому-то угодно примерить черты некоторых моих персонажей на себя, то это их личное дело». Это заявление Ибсена кажется каким-то неопределенным — он как бы и подтверждает, и отрицает тот факт, что прототипами его персонажей послужили реальные люди.

Похоже, Ибсена начинает раздражать, что критики и читатели сосредоточивают все свое внимание на политическом аспекте пьесы, а не на ней самой. И уж конечно, он не хотел, чтобы его считали сторонником какой-либо партии. Не желая ввязываться в политические интриги, он решил держаться подальше от обоих лагерей. Кроме того, он полагал, что «и друзья, и враги в равной степени безумны». Интересно посмотреть, какие чувства испытывал Ибсен после того, как взбаламутил своей пьесой общественное мнение. А испытывал он потребность дистанцироваться от тех самых «современных свар и дрязг», которым была посвящена его пьеса. Теперь он стремится обратить внимание публики на ее художественную сторону. Один из наиболее обстоятельных комментариев можно найти в его письме Ю. П. Андерсену[54] от 10 февраля 1870 года:

> «Дело обстоит именно так, как Вы говорите: для меня политика в пьесе, насколько она вообще там имеется, была несущественной. Но я, естественно, нуждался в интриге, на основе которой могли бы развиваться характеры, и поэтому сами собой напрашивались такие ситуации и условия жизни, которые до известной степени, осмеливаюсь утверждать, являются типичными для нашей общественной жизни. Если я задел кого-нибудь лично, то это результат недоразумения, и несравненно худшим обвинением по адресу пьесы было бы, если б можно было сказать, что действующие лица и условия жизни совсем не соответствуют нашей действительности».
>
> *(4: 686)*

Из этого письма можно заключить, что к тому моменту Ибсен окончательно разобрался с тем, что такое реалистический метод, а именно — создание индивидуальных характеров, являющихся «типичными» с точки зрения современной действительности, а стало быть, и социально репрезентативными. То есть эти характеры могли объективно рассматриваться как репрезентативные для определенных кругов современного общества. Целью драмы должно являться отражение окружающей действительности — полное и объективное, насколько это возможно.

Представляется вполне естественным, что путь Ибсена к

реализму лежал через комедию. Этот жанр всегда считался более близким к социальной действительности и лучше отражал современность, чем любой другой. «Союз молодежи» называли одновременно первой реалистической пьесой Ибсена и первой норвежской бытовой комедией со времен Хольберга[55].

В своем письме к Андерсену Ибсен пишет, что ему нужна была интрига, такая фабула, в которой можно показать личностное развитие персонажей. В первую очередь это касалось главного героя, адвоката. Ибо этот карьерист ради собственной выгоды все время пытается, так сказать, попасть в струю, но вместо этого попадает впросак. Пьеса представляет собой образец построения довольно сложной интриги, где герои на каждом шагу сталкиваются со всевозможными недоразумениями, что и является движущей силой развития сюжета.

Основная сюжетная линия пьесы такова: Стенсгорд постоянно оказывается вынужден раскрывать свои истинные намерения и мотивы. Его единственной целью при создании союза молодых радикалов является собственная выгода. Ибсен строит сюжет таким образом, что в конечном итоге Стенсгорд полностью разоблачен и посрамлен.

Если комедия вызвала определенную реакцию в обществе, то объяснить это можно тем, что появилась она в весьма напряженной политической обстановке. Именно в тот момент стали ясно видны очертания возможной коалиции между крестьянством и либералами, которая во главе с Юханом Свердрупом в 1870 году придет к власти. Это было время ожесточенной политической борьбы.

Ибсен с недоверием и скептицизмом взирал на процесс создания всяческих партий, которые, по его мнению, представляли собой угрозу для индивида. И, похоже, он в большей степени опасался либералов, чем консерваторов. Ибо, как он утверждал позднее, консерваторы были в определенном смысле уже за бортом истории и поэтому перестали представлять опасность. Но либералы бесчестны, а потому опасны. «Либералы — злейшие враги свободы», — пишет он Георгу Брандесу в 1872 году (4: 684).

Однако это не повод считать пьесу «Союз молодежи» отражением позиции консерваторов в тогдашней борьбе за власть. Вскоре после выхода в свет этой пьесы Ибсен написал стихотворение «К моему другу революционному оратору»:

> Вы говорите — я стал консерватор.
> Нет, я все тот же, что и когда-то.

К чему двигать пешками? Кулаком
Всю доску смахните — я ваш целиком.

Лишь одна революция мне известна,
Когда халтура была неуместна.

Зато она славиться будет вечно.
Речь о всемирном потопе, конечно.

Но и тут Люцифер попался сдуру:
Ной, вы знаете, установил диктатуру.

Повторим же сей опыт, но основательней.
И мужи, и ораторы здесь желательны.

Вы старайтесь, чтоб водам ковчег был неведом, —
А я под ковчег подложу торпеду.[56]

Это стихотворение является одним из многих свидетельств того, насколько Ибсен приветствовал революцию и осознавал ее значение для хода истории. В этом стихотворении он относит себя к радикалам. Тем не менее он вновь и вновь подтверждал свое нежелание участвовать в разного рода политических играх. Политика оставалась для него в высшей степени сомнительным делом.

Халвдан Кут[57] назвал Стенсгорда «Пером Гюнтом в политике». Но такое сравнение можно признать справедливым лишь со многими оговорками. Во-первых, этому второму «Перу Гюнту» явно не хватает шарма и жизнерадостности оригинала — в Стенсгорде нет ничего привлекательного. К тому же не находится ни единого человека, ни мужчины, ни женщины, кто попытался бы его спасти. Он идет по жизни, совершенно и откровенно чуждый для общества, которое в конце концов одерживает над ним победу. Финал пьесы — это общая радость по поводу того, что все встало-таки на свои места, все примирились и заключили помолвки. Стенсгорду надлежит удалиться со сцены, дабы все опять пришло в норму, дабы конец комедии оказался, как и положено, радостным. Воздух очистился, говорит Браттсберг, теперь все снова пойдет своим чередом.

Собственно говоря, Стенсгорда лишь с большой натяжкой можно назвать политиком. На самом деле его абсолютно не интересуют политические проблемы. Ибсен вообще утверждал, что в этой пьесе политика как таковая практически не

присутствует. Для Стенсгорда политика — всего лишь прикрытие его конформистских манипуляций, имеющих целью обретение власти и влияния. Никакой политической программы у него нет и в помине. Он кипятится из-за того, что его не принимают в привилегированный круг камергера Браттсберга, и меняет свою позицию на сто восемьдесят градусов, как только ему дают возможность туда вступить. Стенсгорд является чистой воды комедийной фигурой, человеком без каких-либо убеждений и принципов. Его нельзя даже назвать дилетантом от политики — он охотник за удачей и карьерист. Его «бунт» — всего лишь болтовня и заигрывание с «народом» в попытке занять выгодную для себя позицию; на деле он готов бороться только за собственные интересы. С этой точки зрения Стенсгорд и Пер Гюнт, который позаимствовал у троллей свой девиз «Пребудь собой — и всё», — действительно родственные души.

В пьесе отражены многие проблемы, весьма актуальные для норвежского общества того времени, — эти проблемы Стенсгорд, как «глашатай народной воли», сделал лозунгами своего новоиспеченного союза. Тогдашняя избирательная система с ее ограничениями по имущественному положению, сословной принадлежности и роду занятий также становится предметом освещения в пьесе. Но Стенсгорда подобные вопросы интересуют лишь постольку, поскольку помогают ему делать карьеру. Поэтому и сам Ибсен не уделяет этим вопросам должного внимания. В письме к Брандесу от 1871 года он высказался в том духе, что понятие «свобода» для него не равнозначно понятию «политическая свобода» и что лично он не придает большого значения свободным выборам.

Лишь в немногих фрагментах пьесы уделяется внимание серьезным социальным проблемам, относящимся к сфере человеческих взаимоотношений и связанным с так называемыми «местными условиями». Так, в разговоре между камергером Братсбергом и парвеню Монсеном содержится определенный намек на положение, в котором находились непривилегированные классы общества. Отец Монсена был плотогоном и погиб в порожистой реке, а сам Монсен сумел подняться по социальной лестнице. Монсен спрашивает Браттсберга: «Вы хоть раз в жизни испытывали то, что терпят эти люди, которые работают на вас в лесных чащобах и горных речках, тогда как вы сидите в теплых уютных покоях и пожираете плоды их трудов? Можете ли вы осуждать человека за то, что он хочет выбиться в люди?»

Ибсен говорит лишь намеками. Ведь это все же комедия, а не социальная драма. Указание на то, что социальные проблемы

действительно волнуют Ибсена, можно видеть в эпизоде, где Сельма протестует против отведенной ей роли «куклы» в мире мужчин. Здесь Ибсен беглой кистью набрасывает судьбу женщины — предшественницы Норы Хельмер. Сельма говорит своему мужу и свекру — камергеру, что ненавидит их за то, как они обращались с ней: «Как я жаждала, чтобы вы уделяли мне хоть каплю из ваших забот, из ваших печалей! Но если я просила, вы отделывались от меня шутками. Вы наряжали меня, как куклу, вы играли со мной, как с ребенком. А я бы с такой радостью перенесла многое. Я жаждала испытать хоть что-нибудь, что волнует, поднимает и возвышает душу».

Жизнь общественная и жизнь частная

Центральным событием в пьесе — как можно заключить из самого ее названия — является создание общества «Союз молодежи». На первый взгляд название говорит лишь о том, что молодые люди решили объединиться, ибо, как известно, в единстве — сила. К тому же мода на партии, общества и союзы весьма характерна для того времени. В 70-е годы XIX века в Норвегии наблюдался настоящий бум всякого рода новоиспеченных объединений. Многие из таких обществ и союзов оказались своеобразными школами, из которых вышло немалое число известных политиков; именно там они начинали свое восхождение. Подобную карьеру предсказывает Лундестад для Стенсгорда, когда тот уже полностью разоблачен. Подождите, говорит Лундестад, лет через десять — пятнадцать он станет выдающимся государственным мужем. Или, выражаясь словами Даниэля Хейре: «Ну, батюшка, тогда он будет во главе союза сомнительных… Из сомнительных-то и выходят политические деятели».

Ибсен вполне согласен с таким мнением. Ибо в нем глубоко засело недоверие к политикам — этого убеждения он придерживался в течение всей своей жизни. С юных лет и до самой старости он любил повторять: «Есть нечто деморализующее в том, чтобы заниматься политикой и принадлежать к какой-нибудь партии».

Однако в пьесе «Союз молодежи» Ибсена занимала не политика, а личность его героя Стенсгорда. Однажды он признался, что хотел изобразить совсем не Бьёрнсона, а некий типаж — жеманного кривляку с расщепленным сознанием. Ту же характеристику мы можем прочитать в эпизоде, где доктор Фьелбу — превращающийся по ходу действия в резонера —

рассказывает товарищам о прошлом Стенсгорда. В этом эпизоде доктор как раз и объясняет, откуда появилось это «расщепленное сознание», наложившее столь очевидный отпечаток на всю личность Стенсгорда. В характере самого Фьелбу есть некая целостность и завершенность, которых нет у главного героя. И здесь мы получаем возможность увидеть всю перспективу пьесы: речь в ней идет не о политике как таковой, а о комедийных перипетиях в связи с определенными событиями. Именно в таком виде и проявлялся у Ибсена «политический» интерес. Он все пытался отыскать тот «благородный» элемент в человеческих умах, который способен изменить общество. Но, как уже говорилось, к партийной политике он испытывал устойчивое недоверие. «Я не верю в ее освободительную миссию, — пишет он Бьёрнсону в 1884 году, прибавляя: — я ведь язычник и в политике».

Вообще-то, с точки зрения стороннего наблюдателя, данную пьесу, написанную ретроспективно, можно считать вполне безобидной. Поэтому весьма удивительно, что современники Ибсена восприняли ее так болезненно. Но если все же рассматривать ее как попытку проанализировать взгляды и поступки либералов, то выходит, что Ибсен занял фантастически дерзкую позицию. Либеральные лидеры — все эти «Стенсгорды» — предстают в пьесе циничными охотниками за удачей и беспринципными соглашателями. Ими движут исключительно личные интересы, отнюдь не благородные. Они бросают слова на ветер и держат нос по ветру, готовы плюнуть на нужды народа и даже на собственные матримониальные обязательства, как только им представляется возможность получше устроиться в жизни.

Именно в этом Бьёрнсон и усмотрел попытку очернить либералов, что явилось причиной его бурной реакции на пьесу, которую он назвал «подлым ударом из-за угла». Вот Как он позднее прокомментировал свою позицию: «Пьесой „Союз молодежи“ была брошена тень на нашу молодежную партию свободы, которую пытались представить шайкой честолюбивых мошенников, — произносимые ими слова о любви к родине являются лишь пустой болтовней. При этом особенно узнаваемой была лишь одна выдающаяся личность. Таким образом, изобразив этот фальшивый союз, Ибсен навесил на всех членов нашей молодежной партии ярлыки лживых сердец и подлых характеров».

Появление этой пьесы положило конец дружбе между Ибсеном и Бьёрнсоном, завязавшейся еще в юношеские годы. Ибсен долго раздумывал над тем, как возобновить эту дружбу, но по ряду причин решил оставить все как есть.

«Союз молодежи» нельзя назвать особо выдающимся произведением, хотя некоторые сцены в нем свидетельствуют о том, что Ибсен овладел новым жанром — комедией в духе тогдашнего реализма. Основная характерная черта этого жанра — обилие всевозможных интриг.

Значение пьесы для творчества Ибсена состоит в том, что она явилась важным этапом в формировании его как драматурга. Кропотливая работа над жанром и стилем помогла Ибсену овладеть мастерством в создании современной, отражающей повседневную жизнь драматургии, которая требует логически мотивированного сценического действия и правдоподобного диалога.

Поэтому пьесу «Союз молодежи» можно считать законной предтечей «Столпов общества», как утверждал и сам Ибсен в письме к Хегелю от 1875 года. Более того, она является своего рода прелюдией для целого ряда социальных драм Ибсена. Особенно отчетливо видна ее связь с пьесой «Враг народа». Здесь мы оказываемся лицом к лицу с тем же общественным и психологическим антуражем. И вновь убеждаемся в справедливости предсказания, данного Лундестадом по поводу будущей карьеры Стенсгорда. Ведь именно Стенсгорд становится выразителем мнения оппозиции и возглавляет новое движение протеста. Сам Стенсгорд не фигурирует во «Враге народа», зато типографщик Аслаксен, интриган и знаток «местных условий», вновь всплывает в этой пьесе. Однако тут с типографщиком происходит явная перемена. Во «Враге народа» он предстает каким-то «сухарем», постоянно твердящим о необходимости «благоразумной умеренности во всем». Аслаксен и ему подобные персонажи, недолго думая, образуют в этой пьесе новый сомнительный союз.

Ибсен и историческая драма: от «Каталины» до «Кесаря и Галилеянина»

На протяжении полувека драматург Ибсен разыгрывал воображаемые спектакли, вершил судьбы своих персонажей — с 1849 года, когда он писал по ночам «Каталину», до 1899 года, когда он начал сочинять «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В дебютной драме он обращается к далекому прошлому, а на исходе творческого пути возвращается в собственную эпоху. Самые первые слова, которые были произнесены героями Ибсена, это слова: «Я должен!» Между тем все его творчество пронизано идеей свободы. «Я свободен!» — таков мог быть его авторский девиз. Ибсена всегда волновал вопрос о том, как соотносятся свобода и необходимость, устремления личности и чувство долга, а когда именно происходили воображаемые коллизии — в прошлом или настоящем, — не так уж и важно.

И все же конфликт свободы с необходимостью выглядел особенно впечатляюще в тех случаях, когда писатель смотрел на события прошлого, когда он занимал позицию стороннего наблюдателя и вершил в свете рампы судьбы исторических личностей.

После выхода в свет пьесы «Союз молодежи» — в 1869 году — можно было подумать, что Ибсен окончательно «осел» в своей эпохе. Но уже в следующем произведении, «Кесарь и Галилеянин», Ибсен вновь обращается к событиям далекого прошлого, желая показать, что устремления личности могут стать движущей силой истории. Это был самый масштабный замысел писателя, не имеющий аналогов в норвежской драматургии.

В 1873 году — можно сказать, в середине творческого пути Ибсена — выходит в свет драма, которую сам он рассматривал как «главное творение» своей жизни: «Кесарь и Галилеянин». Это была не обычная историческая драма. Подзаголовок, выбранный Ибсеном, — «драма с сюжетом, взятым из мировой истории»[58], — указывает, насколько амбициозен был его замысел. Историческое полотно выглядит здесь куда более величественным, чем в любой другой пьесе Ибсена. В результате многолетней и кропотливой работы с документами ему удалось воссоздать на сцене характеры и атмосферу далекой эпохи — двенадцати лет правления римского императора Юлиана Отступника (351–363 годы н. э.).

Ибсен в письмах признавался, что эта грандиозная работа стоила ему титанических усилий и многих лет жизни. Конечно, представить ту эпоху в деталях было со стороны Ибсена поистине геркулесовым подвигом. В то время он заявлял, что реализм для него является теперь подлинным идеалом в искусстве и что он стремится создать у читателей ощущение абсолютной достоверности происходящего.

Таким образом, для Ибсена перспектива восприятия истории не была, если использовать терминологию Ницше, ни архаичной (то есть исполненной пиетета), ни монументальной (то есть образцовой, назидательной и идеализированной). В историческом материале для него главное — общезначимое. Он пишет: «Издаваемый мною теперь труд будет главным моим произведением. В нем трактуется борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни, борьба, которая повторяется постоянно во все времена, и в силу такой универсальности темы я и назвал свое произведение мировой драмой. В общем же в характер Юлиана, как и в большую часть того, что я написал в зрелом возрасте, вложено больше личного, пережитого мной, нежели я расположен признаться публике. В то же время это вполне цельное, вполне реалистическое произведение; все образы проходили передо мной воочию, озаренные светом своей эпохи…» (4: 701, письмо Людвигу До от 23 февраля 1873 года).

То есть основной функцией исторического материала для Ибсена является функция символическая, обобщающая. В течение многих лет Ибсен убеждал других, что историческая драма способна быть актуальной и играть дидактическую роль. Следуя этому убеждению, он широко использовал исторический материал, особенно события национальной истории.

В то же время «Кесарь и Галилеянин» определенно становится «прощанием» Ибсена с жанром исторической драмы. Проекция в прошлое сменяется обращением к современности. Мы можем заметить признаки такого поворота в творчестве Ибсена уже в 1860-е годы. Но писатель еще раньше пришел к выводу, что ему необходимо освоить «позицию стороннего наблюдателя», которой как раз и благоприятствует работа с историческим материалом.

В статье о театре, написанной в 1862 году, он отмечает, что тенденции времени требуют от писателя реалистически изображать повседневную действительность. Но писателю это лишь прибавляет трудностей: «Во всяком случае, требуется больше проницательности, чтобы выделить и извлечь поэтическое или художественное из той чудовищной сумятицы случайностей, которая непосредственно опутывает нас самих, чем чтобы найти

это ценное, например, в достаточно отдаленном прошлом, которое уже исчерпало себя и может теперь рассматриваться в исторической перспективе» (4: 646).

Ибсен отошел от исторической драмы как раз в тот момент, когда за его плечами была почти четверть века литературного творчества. Да, именно в середине творческого пути, приближаясь к двадцатипятилетнему юбилею писательской деятельности, он перерабатывает и переиздает свою дебютную драму о римском бунтаре Катилине.

В течение многих лет, прошедших с того дебюта, он вновь и вновь обращался к далекому прошлому. И вдохновляла его не одна лишь потребность побыть «сторонним наблюдателем». Молодой Ибсен дебютировал в позднеромантической традиции, где историческая драма была на высоте. Шекспир, Шиллер и Адам Эленшлегер[59] — все они были литературными кумирами молодого Ибсена. Эленшлегер отводил национальной исторической драме совершенно особую роль. В 1807 году он писал: «Самое лучшее, что может сделать национальный писатель для театра, — это, несомненно, написать драму на исторический сюжет. У всякого народа есть свои великие деяния и своя драматургия, в которой они отражаются. Это национальное содержание и питает самые благородные поэтические творения». При этом к середине XIX века в литературе и театре Норвегии никакой национальной традиции просто-напросто не существовало. Работа по созданию собственно норвежского театра еще только начиналась. Но в то время уже имелось четкое понимание того, что все национальное может развиваться лишь на *исторической* основе.

Драма «Катилина», казалось, противоречит подобной тенденции. Ведь для Ибсена в этой драме, как позднее в «Кесаре и Галилеянине», основной функцией исторического материала была именно «символическая» функция, ибо через историю можно ощутить связь личных переживаний с общечеловеческими. В своем примечании к пьесе молодой Ибсен пишет, что он поставил историческую перспективу на службу творческому замыслу: «исторический сюжет есть лишь внешнее облачение основной идеи». Как в драме о Катилине, так и в драме о Юлиане Отступнике мы наблюдаем борьбу мирового добра и зла через борьбу противоречащих друг другу устремлений в душе главного героя.

Строго говоря, жанр исторической драмы представлен в творчестве Ибсена только этими двумя произведениями, и оба они повествуют о событиях римской истории. Но за годы, прошедшие между ними, Ибсен создал несколько пьес, сюжет и

проблематика которых были тесно связаны с событиями национальной истории, воспринимаемой им в романтическом ключе. Для него особенно важной была дидактическая роль исторических фактов. Норвежцы, по его мнению, должны учиться у своей истории. У Ибсена было немало причин обращаться к прошлому своего отечества. В течение одиннадцати лет он участвовал в деятельности театра, ориентированного на национальную тематику. Таким образом, уже в 1852 году он был просто обречен двигаться в данном направлении.

Поставив перед собой такую задачу, Ибсен приступил к ее осуществлению с особым энтузиазмом. Он хотел служить своему народу и стремился, как писал в одном из стихотворений, помочь «молодой Норвегии» осознать себя и обрести внутреннюю уверенность. Политическая независимость страны была оформлена с принятием Конституции 1814 года. Позже в культурных кругах начался процесс формирования норвежского самосознания. В национальной романтике был заложен потенциал, который, по мнению норвежского историка Оттара Даля, открывает «почти мистический путь для изображения *индивидуальности своего народа*».

Этой точки зрения придерживался и сам Ибсен. В 1859 году он обращается в стортинг от имени Норвежского театра в Кристиании: «Духовное формирование и развитие норвежской нации за последние пятнадцать — двадцать лет достигло значительных успехов. За последние годы все в большей и большей степени обыденное сознание укреплялось во мнении, что лишь политическая свобода способна дать народу подлинную духовную свободу…» Народ должен пробудиться ради осознания самого себя, ради осознания своей истории, своих традиций, своего языка и своей судьбы в счастливые времена и времена трудные. «Все представленное драматургом должно быть достоверно настолько, чтобы давать нам подлинное представление о событиях прошлого и способствовать формированию нации».

Именно в этом и видит Ибсен великую миссию писателя — а значит, и свою собственную. Театр должен стать зеркалом, отражающим «самосознание народа», дабы этот народ мог заново познать самого себя. То есть поэт должен творить в границах пространства между новым и старым: «Происходящее теперь — всегда в какой-то степени повторение старого, и мы должны его не открывать, а узнавать, как уже имевшее место когда-то в прошлом. Таким образом, историческая драма, представленная на сцене, должна найти отклик в душах людей, они должны ощутить заданный национальным писателем тот основной тон,

который несется нам навстречу с родных гор и из долин, с горных склонов и берегов» (4: 12).

Но Ибсен долго пребывал в растерянности относительно того, как ему следует творить подобную — подлинно национальную — драматургию. Он четко понимал, что фундаментом национального самосознания является историческое наследие народа. Но что именно из наследия прошлого можно использовать для этой цели? Ибсен ясно видел, сколько трудностей сопряжено с жанром исторической драмы. В театральной рецензии 1857 года он пишет: «Едва ли какой-нибудь другой из художественных форм поэзии приходится преодолевать столько затруднений, чтобы завоевать внимание и любовь публики, как исторической трагедии» (4: 620).

Ибсен пришел к пониманию этого не сразу, а шаг за шагом — как в процессе своей творческой деятельности, так и благодаря чтению. Во время ознакомительной поездки по Дании и Германии в 1852 году он открыл для себя только что вышедшую книгу о драматическом искусстве — «Современную драму» Германа Хеттнера[60].

Хеттнер решительно утверждал, что исторический аспект становится актуальным и убедительным лишь в том случае, если автору удается соотнести его с чем-то важным для жизни читателей. Дело даже не в исторической достоверности той картины, что воссоздается на сцене. Ссылаясь на «Гамлета», Хеттнер писал, что драма в первую очередь служит зеркалом собственной эпохи — именно это должно быть стимулом, побуждающим автора к созданию пьесы. Хеттнер категорически заключает: «Историческая драма целиком и полностью должна создаваться кровью сердца и ритмом своего времени, несмотря на то что ее исторические персонажи принадлежат прошлому и должны нести на себе печать местного колорита. Это — универсальный закон данного жанра»[61].

Статья Ибсена о театральном искусстве доказывает, что он сумел понять суть основной идеи Хеттнера: интерес и уважение к истории должны сочетаться с объективным взглядом писателя на то, что происходит вокруг него. В то время Ибсен общался с людьми, среди которых было немало профессиональных историков, узких специалистов по норвежской истории, не стремившихся связать прошлое с настоящим. Норвегия находилась под иноземным владычеством с конца Средневековья. В пятидесятые-шестидесятые годы появилась плеяда молодых историков, которые жаждали доказать преемственность в жизни народа, некую органическую связь между «тогда» и «сейчас». Как Ибсен, так и Бьёрнсон внимательно следили за исследованиями

этих ученых. В 1861 году Бьёрнсон высказал мысль о том, что норвежцам нельзя обойтись без «родовой гордости, гордости за своих предков, которая совершенно необходима народу, борющемуся за национальную идентичность».

Однако такую борьбу за «норвежское» самосознание можно назвать проявлением современного мифотворчества. Один из наиболее выдающихся исследователей творчества Ибсена в Англии, Джеймс Макфарлейн[62], по праву назвал это явление «норвежским мифом». Весьма интересно, что эти победоносные мифы действительно оказывались мощным стимулом для норвежского культурного ренессанса. За ними стояла всеобщая мечта о национальном возрождении:

> Верь, что былое снова возродится
> В морях, на суше, в высоте призванья, —

писал Вельхавен в 1834 году в сонете «Норвежские сумерки»[63].

Именно в таком контексте эпохи и приходилось Ибсену работать над жанром исторической драмы. Благодаря своей работе в театре он еще ранее сформулировал отличное от других понимание драматургии, которое послужило теоретической основой его творческой деятельности. Оглядываясь на прошлое, можно отчетливо видеть, как неуверен в себе был Ибсен. Похоже, как раз отношение к истории и было для него источником сомнений. Он ищет в далеком прошлом тот художественный материал, который перекликается с чем-то важным в его собственном времени и в его собственной жизни.

В пятидесятые годы ему, без сомнения, лучше всего удается пьеса «Фру Ингер из Эстерота» (1854). В основу пьесы легли подлинные исторические факты, хотя Ибсен оперирует ими достаточно свободно. На этот счет у него имелось твердое убеждение, весьма схожее с точкой зрения Хеттнера: «В сущности, мы не вправе требовать от исторической трагедии непременно „исторических фактов“, — достаточно „исторических возможностей“; мы вправе требовать не подлинных исторических лиц и характеров, а духовного склада и образа мышления данной эпохи» (4: 620).

Но, как утверждал Ибсен в духе лучших традиций романтизма, поэзия прошлого была самым ярким выражением дум и чаяний любого народа. Потому-то при написании многих своих драм он опирался прежде всего на поэтические, а не исторические источники. Основой для «Пира в Сульхауге» послужили фольклорные традиции, которые Ибсен длительное

время изучал, а для «Воителей в Хельгеланде» — глубокое знание скандинавских саг. В одном из своих писем Ибсен признает, что у этой драмы, собственно, нет никакой исторической основы. Персонажи выдуманы, созданы по образу и подобию героев исландских родовых саг и «Саги о Вёльсунгах». Целью Ибсена было, как он сам пишет, «представить картину обыденной жизни эпохи саг». Точнее будет сказать, что в драме «Воители в Хельгеланде» Ибсен представил публике целую серию типичных персонажей скандинавских саг — какими они представлялись ему.

Жесткая зависимость этой драмы от исторических источников обусловливает некоторую расплывчатость ее персонажей. Ибсен как автор своего рода «национального проекта» стремился пробудить в норвежцах «родовую гордость» посредством монументального изображения событий прошлого. В то же время он пытался построить психологическую трагедию, главная роль в которой принадлежала бы Йордис.

Как многократно повторяли исследователи творчества Ибсена, Йордис является неким прообразом Гедды Габлер. Эта героиня, можно сказать, демонически деструктивна в своей затаенной и подавленной эмоциональной жизни. Между Йордис и Гуннаром, ее мужем, стоит идеализированный герой Сигурд. Он приходится Гуннару названым братом и разрывается между верностью ему и любовью к его жене. С другой стороны, верность мы видим и в отношениях Сигурда с женщиной, на которой он женат, но которую не любит, — светлой и мягкой Дагни. Ведь Сигурд очарован Йордис, по-язычески одержимой духом противоборства, хотя в конце жизни он признаёт, что ему самому ближе кроткие идеалы христианской философии.

Этот конфликт эпох, который впервые был описан Эленшлегером в исторической трагедии, посвященной Ярлу Хокону, кажется несколько чуждым для финала ибсеновской драмы. (Ибсен хорошо знал драматургию Эленшлегера — такой вывод можно сделать на основе его трактата 1857 года о боевой песне, равно как из пьесы «Борьба за престол».)

В драме «Воители в Хельгеланде» ощущается некая холодность, которую сам Ибсен считал типичной для саг: «Сага представляет собой великий и бесстрастный, замкнутый в себе эпос, — объективный по своей сути и чуждый лиричности. Именно в этом холодном эпическом свете предстает та давняя эпоха, и перед нами во всем своем величии и пластической красоте проходят ее герои». Эту драму трудно назвать зеркалом окружавшей Ибсена действительности. Она представляет собой стилизованное изображение прошлого, «проклятое подражание»

старым образцам, как выразился Бьёрнсон.

Линия конструктивного, поступательного развития в работе Ибсена над жанром исторической драмы идет от «Фру Ингер из Эстерота» (1854) до «Борьбы за престол» (1863). В основу обеих пьес легли факты норвежской истории, материалы официальных источников и биографии реальных исторических личностей. И в том, и в другом случае Ибсен вдохновлялся трудами выдающегося историка своего времени П. А. Мунка (1810–1863).

В речи, посвященной памяти Мунка, которую Ибсен произнес в Риме в 1865 году, он назвал его «национальным строителем». Научное знание и искусство — вот фундамент и несущая основа для здания народного духа, говорил Ибсен, особо подчеркивая — как он уже делал ранее — различие между политической и духовной независимостью народа. Лишь духовная независимость может обеспечить народу свободное будущее. На тех, кто трудится в сфере культуры, это налагает особые обязательства, и у таких людей особенный статус: «Кто духовно служит своему народу, тот имеет право ходить с высоко поднятой головой».

Несомненно, это умозаключение поддерживало и самого Ибсена, когда он в течение нескольких месяцев работал над «Борьбой за престол». Собственная жизненная ситуация помогла ему лучше понять свою роль в деле формирования национального самосознания. Ибсена продолжало волновать настоящее и будущее его страны. В драме «Борьба за престол» исторический материал с описаниями конфликтов и отдельных судеб выполняет как символическую, так и дидактическую роль. Драматургия должна быть зеркалом, в котором отражается современное писателю общество. Но вместе с тем она отражает душу самого писателя. Ибо каждая драма обязана своим рождением какому-нибудь глубокому личному кризису.

Работа Ибсена в области сценического искусства наталкивалась на жесткое противостояние, театр находился в состоянии упадка, и драматург познал на собственном горьком опыте, что такое злобное критиканство. Именно в период очередного кризиса, вызванного этими причинами, ему удалось собраться с силами и взяться за перо — ради того, чтобы «поддержать и возвысить духовную жизнь страны». В течение невероятно короткого отрезка времени, за несколько летних месяцев 1863 года, Ибсен сумел написать драму. Вообще-то он должен был в то время путешествовать, собирая фольклор, на что даже получил деньги от университета. Но он остался в столице. Как писал Халвдан Кут, «Ибсен надул университет на сто далеров, зато осчастливил нацию своим шедевром».

«Борьба за престол»

Во всей норвежской литературе вряд ли найдется произведение, в котором тема народного самосознания звучала бы столь отчетливо. Не идея государственности, а именно чувство национальной общности и солидарности — такова основная мысль Хокона Хоконсона, которую присваивает его соперник, ярл Скуле, убежденный в том, что он сам призван быть правителем. «Норвегия была государством, а станет народом. Трейдер шел против викверинга, агдеверинг против хордаленгинга, хордаленгинг против согнёля; отныне все они должны объединиться и знать, что составляют одно целое. Вот дело, возложенное на меня Господом, вот дело, предстоящее ныне королю Норвегии» (2: 71).

Историческую основу для драмы «Борьба за престол» Ибсен взял из двух источников: «Саги о Хоконе Хоконсоне» (1265) Стурлы Турдсона[64] и «Истории норвежского народа» (1857) П. А. Мунка. Интересно отметить, как Ибсен использовал эти источники. С историческими фактами он обходится довольно свободно, сводя вместе эпохи, разделенные значительным промежутком времени, выстраивая по своему усмотрению ход событий, в чем-то точно следуя источнику, а где-то прибегая к художественному вымыслу. Однако в основном он строго придерживается последовательности исторических событий, зачастую прямо вставляет в текст выверенные факты и детали, цитирует хроники.

Ибсен использовал имевшийся в его распоряжении исторический материал, а остальное — «возможности» истории — он додумал. Как и в драме «Каталина», историческая основа является здесь фоном для тех идей, которые и составляют суть сюжета. То же самое относится и к психологическому аспекту в изображении героев. В одном из своих писем 1870 года Ибсен признает, что в этой драме отразилось и его собственное мироощущение: «Это-то обстоятельство, что все были против меня, что я не видел вокруг себя ни одного постороннего человека, который бы понимал меня или верил в меня, — все это могло вызвать, как ты легко поймешь, настроение, которое я излил в „Борьбе за престол“» (4: 690).

Наиболее ярко это мироощущение отразилось в образе одного из персонажей драмы, ярла Скуле, — особенно в эпизоде его отчаянной мольбы о том, чтобы люди поверили в его право претендовать на норвежский трон: «Но мне надо… надо найти человека, который бы верил в меня! Хотя бы одного-единственного». Это крик о помощи человека, который уже не

верит ни в себя, ни в свое призвание. Был ли кризис в душе самого Ибсена таким же глубоким, знать наверняка мы не можем. Однако мы можем предположить, что, будучи в одиночестве, он предавался длительным и тяжелым раздумьям, задавая себе тот же вопрос, какой Скуле адресует Ятгейру: «Во всякий ли час чувствуешь ты себя скальдом?»

И все же биографический аспект повлиял на драму лишь в незначительной степени. Ибсен прежде всего ставил перед собой задачу показать нам борьбу за власть, в которой сталкиваются различные взгляды на историю и жизненные ценности.

«Борьба за престол», без сомнения, является шедевром исторической драмы в норвежской литературе. Она принадлежит к тому разряду пьес, в которых главные герои добровольно жертвуют собой ради высшей цели, ради всего общества. Поскольку эти герои играют важную роль в становлении норвежского государства, автор, описывая их судьбу, изображает одновременно картину политического и духовного подъема в обществе той эпохи. Таким образом, драма на тему национальной истории обретает две перспективы — индивидуально-психологическую и политическую. То, что происходит в рамках одной из них, неизбежно отражается на другой. В «Борьбе за престол» это видно очень хорошо.

Три центральных персонажа — Хокон, ярл Скуле и епископ Николай — олицетворяют собой соответственно королевскую власть, аристократию и церковную иерархию, три традиционно соперничающие между собой доминанты общества. В этой драме Хокон представлен единственным из всех, кто ясно понимает, что же нужно народу в данной ситуации; он хочет послужить своей родине, положив конец междоусобным войнам. Это его основная задача и его призвание.

Хокону противостоят епископ Николай и ярл Скуле — и тем, и другим движет жажда власти. Они не желают подчиняться кому бы то ни было. Но, стремясь все выше и выше, они теряют не только власть, но и смысл своей жизни. Лишь в финале драмы ярлу Скуле удается порвать узы дружбы, связывающей его с епископом, — и только тогда он начинает понимать, что именно великий государственный ум Хокона дает ему право повелевать своим народом и своей страной. Теперь ярлу Скуле уже не кажется важным, что Хокон не родился королем: «Сигрид, моя верная сестра, передай от меня королю Хокону привет и скажи ему, что я и в мой последний час не знаю, королевского ли он рода-племени, но я твердо уверен в том, что он избранник Божий» (2: 126).

В финале Скуле идет на смерть ради осуществления основной

идеи Хокона. Он присвоил себе эту идею и пытается для нее жить, но ему удается только умереть за нее. Лишь после того, как его не станет, может воцариться мир в стране.

В изображении главных героев отчетливо провляется индивидуально-психологическая и политическая перспектива. Мнения о том, что же нужно стране, у этих героев не совпадают. Это особенно видно в той сцене, где Хокон рассказывает Скуле о своем видении лучшего будущего для Норвегии: он мечтает о том времени, когда все разрозненные земли воссоединятся и весь народ будет чувствовать себя единым целым.

Взгляды ярла Скуле прямо противоположны. Он утверждает, что политика Хокона подрывает саму основу государства: «Племя должно идти против племени, притязание против притязания, город против города, род против рода, — тогда лишь король будет силою. Каждое селение, каждый род должен или нуждаться в короле, или бояться его. Если вы искорените всякую рознь, вы сами лишите себя силы» (2: 71).

Здесь мы наблюдаем, как мнение опытного политика сталкивается с желанием властителя-идеалиста творить новую историческую реальность. Скуле говорит, что политика объединения, к которой стремится Хокон, нереалистична, ибо древние саги и сама история не содержат таких прецедентов. Хокон отвечает на это, что Скуле поет все ту же старую песню, не замечая того, как меняется жизнь. Хокон один обладает способностью мыслить «внеисторически» — эту способность Ницше считал столь же необходимой для здоровья нации и культуры, сколь и способность мыслить историческими категориями. Способность мыслить по-разному развязывает руки.

С точки зрения психологии можно заметить, что оба героя изображены в соответствии с теми идеями, поборниками которых они являются. Хокон — целостная, уравновешенная личность, убежденная в собственной исторической миссии. Скуле же постоянно находится в состоянии борьбы с самим собой, он терзается сомнениями по поводу своего права играть ту роль в жизни государства, на которую он претендует. Епископ Николай также изображается как нецельная личность, олицетворяющая собой разобщенность, вечную междоусобицу в обществе, — он perpetuum mobile этой войны и злой гений в жизни Скуле.

«Борьба за престол», таким образом, является еще и драмой идей, в которой запечатлен поворотный момент норвежской истории. Кроме чисто человеческих конфликтов перед нами разворачиваются исторические перспективы и возможности, связанные с будущим страны. Именно об этом художественном приеме и говорил Ибсен в своей речи о театре, произнесенной в

1857 году: «Перед нами происходит не сознательная борьба идей, чего никогда не бывает в действительности, а столкновение людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие» (4: 623).

Но «Борьба за престол» в то же время является драмой, принадлежащей романтической традиции, в которой человек наделяется ролью избранного, получившего высшее призвание. При такой перспективе национальный и исторический аспекты отходят на второй план, становясь фоном для психологических и метафизических коллизий.

Учитывая все это, драму следует рассматривать с точки зрения общей перспективы, а не только автобиографической, хотя драма — как уже говорилось — отражает глубоко личную и весьма актуальную для Ибсена проблему. Есть немало оснований предполагать, что ярл Скуле и король Хокон выражают две полярные точки зрения, между которыми колебался писатель, раздумывая над собственным призванием и своей ролью в культурном развитии норвежской нации.

Хокон, без сомнения, — идеал для Ибсена. Он цельный человек, который осуществляет свое предназначение и в доброе, и в лихое время. Он посвятил всю жизнь служению высокой идее. Именно это делает его сильным, чего не скажешь о Скуле. Скуле — трагический образ, щедро одаренная натура, но не ему предначертано осуществить ту миссию, на которую он претендует. «Борьба за престол», таким образом, повествует о феномене избранничества, о неисповедимости подобного выбора и о неспособности иных людей определить свой путь и призвание.

Скуле — да и Николаю — присуще внутреннее стремление к мятежу, которое в «Кесаре и Галилеянине» подталкивает Юлиана к отступничеству. Скуле является также примером раздвоенной личности, — типажом, к которому Ибсен будет не раз возвращаться. Лишь в конце жизни Скуле становится целостной личностью, обретает внутренний покой и свое место в мире. Тогда ему наконец удается посмотреть на себя в свете высокой идеи, освещающей драму: «Воля моя всегда влекла меня не туда, куда указывал перст Божий; поэтому я до сей поры и не видел ясно пути своего» (2: 125). «Господи, я бедный человек, мне нечего дать тебе, кроме жизни, но возьми ее и спаси великую королевскую мысль Хокона…» (2: 127).

Но епископа Николая Ибсен представил воплощением зла, что, кстати, противоречит источникам. (Исторический епископ Николай пытался примирить противоборствовавшие стороны.) Он играет ключевую роль в той вневременной национальной

перспективе, которая также прослеживается в драме. «Борьба за престол» должна была напомнить современникам Ибсена о необходимости национального единства, дающего силу в критических ситуациях. Она должна была помочь Норвегии объединиться перед лицом угрозы со стороны шведов, которые требовали пересмотра условий унии. Очевидно, Ибсен желал, чтобы его современники увидели в пьесе именно это. Он стремился прояснить самосознание народа, помочь ему ощутить значимость исторических событий, изобразив опасность дробления страны со стороны деструктивных сил.

Норвегия находилась тогда в таком положении, что идеи, воплощенные в образе Николая, представляли реальную угрозу для нации, — возможно, именно поэтому епископу отведено столь значительное место в драме. Его длинный монолог нарушает ход повествования об исторических событиях и не очень укладывается в общую картину. Произнося этот монолог, епископ Николай как бы пытается обрести некий символический, вневременной статус:

> Будут норвежцы брести еле-еле
> По полю жизни без воли, без цели;
> Будут их души узки, а сердца
> Злобой друг к другу пылать без конца;
> Будут в одном меж собою согласны:
> Все, что велико и все, что прекрасно,
> Камнями, грязью скорей забросать.
> Будут позор свой за честь почитать.
> Будут звать тряпки ничтожные стягом, —
> Знайте тогда: по норвежской земле
> Путь свой победным, торжественным шагом
> Старый епископ свершает во мгле!
>
> *(2: 117)*

Мрачные пророчества епископа о грядущем слабодушии, мелочности и подозрительности норвежцев указывают нам на те тенета, которые опутали норвежский народ и которые непосредственно ощущал сам Ибсен в современной ему реальности. А теперь он решил разорвать эти путы, показав своей драмой, какую роль он играет в норвежской литературе.

«Борьба за престол» явилась несомненным свидетельством того, что Ибсен окончательно сложился как писатель. Это чрезвычайно интересное произведение, дающее читателю возможность и заглянуть в прошлое, и задуматься о

современности, поразмышлять о жизни отдельных личностей и о жизни народа в целом, а также соприкоснуться с душой самого писателя. Именно теперь Ибсен занял свое законное место среди ведущих литераторов Норвегии. И кажется весьма удивительным, что после успеха своей национально-исторической драмы Ибсен навсегда отказался от дальнейшей работы в этом жанре. И дело не только в том, что он оторвался от повседневной жизни своего народа, отправившись в добровольное изгнание, которое продлилось двадцать семь лет. Кроме этого, произошли события, разрушившие его оптимистическую веру в то, что норвежцы имеют право на собственную историю. Мечты, которые лелеял Ибсен, — о восстановлении связи между прошлым и настоящим, о национальном возрождении — лопнули, как мыльный пузырь. Он начал понимать, что был зачарован «норвежским мифом».

Разувериться в этом мифе Ибсена заставил тот факт, что в 1864 году норвежцы не сдержали своего обещания помочь датчанам в их войне с пруссаками. Для Ибсена этот факт означал не только крах идеи скандинавского единства, но и крушение веры в духовные силы своего народа — веры, которая, собственно, и питала все его творчество. История неизменно была источником тех высоких надежд, которые Ибсен — как и многие другие — возлагал на будущее своего народа. Но реальные события показали, что это был самообман.

Ибсен пришел к выводу, что необходимо пересмотреть свои взгляды и на писательское творчество. В одном из писем он утверждает, что норвежцам следует теперь решительно перечеркнуть свою прежнюю историю, а писатели и поэты должны искать другую основу для творчества: «У нас на родине, к сожалению, поэзия должна отныне пробиваться иными путями; в настоящее время нет истинной потребности и необходимости будить наши исторические воспоминания; то, что произошло у нас за последние два-три года, или, вернее, не произошло, ясно показывает, что между современными норвежцами и нашим могучим прошлым не более общего, нежели между современными греческими пиратами и древними греками, в рядах которых были и мужество, и вера, и воля, а потому и сами боги» (4: 675).

Таким образом, для Ибсена события национальной истории утратили свое позитивное значение как эстетический идеал, как повод для символических обобщений и дидактики. В первое время после отъезда из Норвегии он явно раздумывал, какой же путь ему, как писателю, следует выбрать. Вариантов было немало, но он так и не выбрал ни один из них.

Уже в 1864 году в Риме Ибсен предпринимает попытку вновь вернуться к исторической теме и поискать пищу для творчества в

глубине минувших веков. Встреча с Италией возродила в нем интерес к римской истории, и он увлекся личностью Юлиана Отступника, бунтаря и мечтателя. Но и этот проект был отложен в сторону. Было ясно, что сначала ему нужно свести счеты с современной Норвегией и ее пороками. Ибсену предстояло написать еще три драмы, прежде чем он в начале 1870-х годов вновь вернется к истории и к личности императора, начавшего борьбу против Галилеянина.

Все три произведения — «Бранд» (1866), «Пер Гюнт» (1867) и «Союз молодежи» (1869) — содержат в себе протест против определенных пороков, характерных для тогдашней Норвегии. Однако не подлежит сомнению, что во время работы над этими драмами писатель дистанцировался от общенациональных проблем, потому что был поглощен проблемами личности, ответственной за свое внутреннее содержание и за свою целостность. В центре внимания Ибсена находятся не столько права индивида в обществе, ограничивающем его свободу, сколько личная ответственность и стремление отстаивать свое «я».

Ибсен стал еще более нетерпимо относиться к порокам норвежского общества, когда переехал в Италию, где он мог наблюдать невиданную для него готовность многих людей пожертвовать собой в борьбе за свободу и независимость под предводительством Гарибальди. В одном из писем 1865 года Ибсен отмечает, что итальянцы его многому научили, а именно тому, насколько важно «сохранять душевную целостность». Таким образом, национальная проблема актуальна как для общества в целом, так и для отдельных людей, ибо ставит перед ними определенные требования.

Как раз в Италии Ибсен и обрел новую основу для своего творчества, или, как он сам говорил, «твердую почву под ногами». Теперь он думал о возрождении не отдельного народа, а человечества в целом. Именно тогда в творчестве Ибсена оформляется мечта о «новом Адаме» — сперва она получает свое выражение в «Бранде», а семью годами позже — в «Кесаре и Галилеянине».

«Кесарь и Галилеянин»

Жесткое противостояние Ибсена с тогдашним норвежским обществом обусловило то, что он воспринимался этим обществом как негативно настроенный писатель. Работая над «главным творением своей жизни», Ибсен писал Хегелю, что эта драма

должна выразить тот позитивный взгляд на жизнь, в наличии которого ему давно отказали критики. Главной идеей Ибсена становится «Третье царство» как будущее всего человечества. Спустя много лет — в стокгольмской речи 1887 года — Ибсен вновь использовал это понятие для выражения своей оптимистической веры в культурный прогресс человечества. «Третье царство» означает для Ибсена надежду на прекрасное будущее, мечту о большей свободе для индивида — то есть утопию. Но с этой прекрасной мечтою в творчестве Ибсена противоречиво уживается мрачный и тревожный подтекст — глубокий пессимизм относительно возможностей человечества. Это чередование утопических и дистопических настроений преследовало его на протяжении всей творческой жизни. Работая над «Кесарем и Галилеянином», он не раз высказывался в том духе, что мировая история является, в сущности, одной сплошной катастрофой и что человечество окончательно сбилось с пути. Ему казалось, что он живет в хаотичное, лишенное всякого смысла время.

Именно в таком состоянии, когда вера в утопию и дистопический пессимизм постоянно сменяют друг друга, Ибсен вновь обращается к исторической теме. Он опять ощутил в себе потребность побыть сторонним наблюдателем — и еще раз пытается отыскать в истории смысл, придав историческому материалу символическую функцию.

В 1872 году он пишет Эдмунду Госсе: «Я вложил в эту книгу часть пережитого мной; то, что я здесь описываю, я сам в той или иной форме пережил, и самый выбор темы находится в более близкой связи с течениями нашего времени, нежели можно усмотреть сразу. Это я считаю непременным, отвечающим духу времени условием обработки любой темы из далекого прошлого. От соблюдения этого условия зависит — насколько может иметь интерес такой труд в качестве художественного произведения» (4: 701).

Чуть позже он снова пишет Эдмунду Госсе, что теперь он прочно стоит на исторической почве, но при этом в его новой драме присутствует немалая толика «анатомирования себя» — она кое в чем отражает душу самого Ибсена. Нетрудно заметить, что Ибсен возвращается к воззрениям юности на то, какой должна быть историческая драма. Теория драмы, сформулированная Германом Хеттнером, продолжала оставаться для Ибсена самой авторитетной.

Кстати, сам Хеттнер во многом опирался на идеи других философов, в том числе взгляды Фридриха Хеббеля[65], а через них и на гегельянство. Гегель, а вслед за ним Хеббель

подчеркивали, что драма как литературный жанр всегда будет иметь особое значение и актуальность в так называемые переходные времена. Хеббель также утверждал, что театр должен быть зеркалом, отражающим современную действительность, и что исторический материал является лишь облачением главной идеи писателя. Писатель всегда принадлежит своему времени, подчеркивал Хеббель. В какой-то мере влияние гегельянства проявилось и в творчестве Ибсена, однако не стоит его переоценивать.

В «Кесаре и Галилеянине» можно заметить весьма схожее с гегелевским восприятие исторического процесса. И взгляды на трагический конфликт у Гегеля и Ибсена тоже близки. Ибсен и сам признавался, что эта драма написана под влиянием немецкой традиции и немецкого образа мысли. Он постоянно подчеркивал ведущее положение Гегеля в европейской философии 70-х годов XIX столетия. То, что Гегель действительно играл важную роль в духовных исканиях того времени, не вызывает сомнений, но прямая ссылка Ибсена на него должна быть обусловлена какими-то личными мотивами.

Создавая эту драму, Ибсен прежде всего хотел показать, что победа христианства была исторически оправдана, точно так же как отступничество Юлиана. Ибо ход истории диалектичен и стремится к большей и большей свободе. В этом и заключается шанс человечества. В этом и черпает Ибсен свой исторический оптимизм.

Несомненно, что в период работы над «Кесарем и Галилеянином» Ибсен глубоко переживал события той переломной эпохи, когда происходила, по его собственному выражению, «борьба не на жизнь, а на смерть» между различными мировоззрениями и мировосприятиями.

Впервые авторитет церкви серьезно поколеблен, либерально-гуманистические идеи бросают вызов традиционным христианским ценностям. В жизни многих — в том числе самого Ибсена — происходят динамичные перемены, и нарастают сомнения в существующих авторитетах. Если Ибсен надеется на позитивный вектор исторического развития, то он связывает эту надежду с такими понятиями, как «освобождение» и «третье царство».

В «Кесаре и Галилеянине» мы наблюдаем борьбу между двумя мировоззрениями — античным и христианским. Одно из них ориентировано на мир, а другое на небеса. Исходя из этого, Ибсен пишет своему издателю, что в новой пьесе «дело идет о небе и земле»[66]. Есть основания предполагать, что исходной точкой для автора послужило нечто ему очень близкое и непосредственно им

пережитое. Бросается в глаза, как часто Ибсен подчеркивает свою собственную вовлеченность в конфликт, переживаемый Юлианом, в эту одновременно личную и всемирно-историческую драму.

В пьесе повествуется не только о вызове, брошенном религии, которая отрицает радость жизни и дает тем самым повод для критики. Речь идет также о той притягательной силе, которой обладала эта религия — иначе ей не удавалось бы овладевать умами людей, да так, что высвободиться из этого психологического плена было невозможно.

Юлиан так говорит об этом:

> Если моя увлеченная прекрасным душа стремилась погрузиться в нравы и обычаи, картины минувшего греческого мира, — христианский завет уничтожал меня своим: «Ищи одного, что только и нужно». Когда мне случалось испытывать сладкое влечение плоти, чувственное желание, князь отречения запугивал меня своим: «Умерщвляй плоть свою здесь, дабы воскреснуть к жизни там!» Все человеческое стало беззаконным с того дня, как провидец из Галилеи взял в свои руки кормило мира. Жить благодаря ему стало значить — умирать. Любить и ненавидеть — стало грехом. А изменил ли он самую плоть и кровь человеческую? Не остался ли земной человек тем же, чем был и раньше? Вся наша здоровая внутренняя сущность восстает против этого, — и все-таки мы должны хотеть этого против собственной воли! Должны, должны, должны!
>
> *(3: 113–114)*

Позже в разговоре с мистиком Максимом Юлиан говорит:

> Тебе не понять этого, ты никогда не был под властью богочеловека. После него осталось на свете не одно только его учение; словно какая-то тайная магическая сила покоряет ему души. Тому, кто хоть раз подчинился его власти, никогда, я думаю, не высвободиться из-под нее всецело.
>
> Максим. Потому что ты **не хочешь** этого всецело.
>
> Юлиан. Как же мне хотеть невозможного?
>
> Максим. Стоит ли труда хотеть возможного?
>
> Юлиан. Суесловие философских школ! Этим вы меня больше не насытите. И все же… о нет, нет, Максим! Но вам не понять, каково нам. Мы — как лозы виноградные, пересаженные на чужую, не свойственную им почву.

Пересадите нас обратно — мы все равно завяли бы, но и на новой почве мы хиреем.

Максим. Мы — кого ты подразумеваешь?

Юлиан. Всех, которые находятся под властью страха, внушаемого Воплотившимся.

(3: 113–114)

Юлиан относит себя к числу тех, кто страдает под гнетом Галилеянина, ибо стремится к свободной и радостной жизни. Именно эту жизнь он хочет защитить — как человек и как кесарь. Он постоянно сталкивается лицом к лицу с непостижимой метафизической силой, которая угрожает его личной свободе. К концу жизни и Юлиан, и Максим соглашаются, что всем управляет мировая воля. Ибсен говорил, что, пока он работал над образом Юлиана и описывал его судьбу, он и сам в какой-то мере превращался в фаталиста.

Ибсен — двуликий Янус

В «Кесаре и Галилеянине» наиболее отчетливо проявилась двуликость, или двойственность, Ибсена. С одной стороны, в этой драме проступают тенденции, свойственные его раннему творчеству, когда он понимал призвание человека в романтическом и метафизическом духе. С другой стороны, в этой драме присутствуют характерные черты последующего реалистического периода, когда в центре внимания Ибсена неизменно оказывалась тема освобождения индивида. В «Кесаре и Галилеянине» повествуется о переломной исторической эпохе и о бунте выдающейся личности. Работая с фактами жизни реального Юлиана, Ибсен был вынужден изображать христианство в триумфальном свете. Юлиан пытался повернуть время вспять, возвратиться в эпоху языческих культов, а язычество следовало трактовать как заблуждение. Таковы были факты истории, с которыми Ибсен должен был считаться.

Перед ним стояла настоящая дилемма. Он сочувствовал бунтарю Юлиану, однако осуждал ограниченность, присущую обеим сторонам конфликта. Односторонняя ограниченность есть признак непонимания диалектического характера процесса исторического развития. Можно сказать, что пьеса Ибсена явилась предостережением для его современников и знаменовала собой попытку мыслить «позитивно». Именно в этой пьесе исторический материал приобрел не только символическое значение, но и дидактический смысл.

В любом случае Ибсен указывает на наличие «третьего пути», что, в свою очередь, перекликается с диалектической мыслью Хеббеля. Обе противоборствующие стороны в чем-то правы, поэтому не стоит игнорировать историческую и культурную роль христианства, пытавшегося пустить корни в старой почве. «Виноградная лоза должна произрастать как в прежнем, так и в новом царстве». Именно эту утопию и стремится Максим внушить Юлиану, но она остается всего лишь утопией. Исторические условия, позволяющие осуществить ее, не созданы. Максим понимает это в самом финале драмы. Он вынужден согласиться со своими оппонентами — христианами, что Юлиан оказался слепым орудием высшей, непостижимой воли. Вероотступник, содеявший кощунство, он использовал свою иллюзорную свободу во благо той силе, которую мечтал победить. Так, пребывая в заблуждении и слепоте, он послужил исторической необходимости.

В этой грандиозной драме Ибсен вновь возвращается к теме трагического бунта одиночки, к теме непостижимой могучей энергии, которая таится в индивидах, осознающих свое избранничество.

Юлиану суждено было стать Отступником, и в какой-то мере его судьба подобна судьбе ярла Скуле. Оба этих персонажа изображены «пасынками Бога». А под Богом Ибсен понимает ту силу, которая определяет ход истории. Таким образом, вполне возможно, что драма «Кесарь и Галилеянин» выражает взгляды Ибсена на роль аутсайдера в историческом и культурном процессе.

Кто-то должен приносить себя в жертву, отказываясь от всего доступного и общепринятого ради того, чтобы история вообще могла куда-то идти. Но Ибсен на личном опыте убедился, какую цену платит аутсайдер за свой выбор: он обрекается на одиночество и лишается человеческого тепла. Посетив Норвегию в 1874 году, Ибсен выступил с речью перед студентами в Христиании. Он привел судьбу Юлиана как наглядный пример такой участи, которой страшился сам. А именно — кануть в забвение: «Ничто так глубоко не угнетает его душу, как мысль, что ему удалось достигнуть лишь одного: он будет почтен вниманием ясных и холодных умов, тогда как его противник будет жить в богатых любовью, горячих, живых сердцах человеческих!» (4: 654).

«Кесарь и Галилеянин» стал прощанием Ибсена с жанром исторической драмы. И на прощание он создает картину огромной империи, находящейся в глубоком кризисе. Но речь-то вдет в первую очередь о том кризисе, современником которого

является Ибсен. После «Кесаря и Галилеянина» он навсегда отказывается от свойственной этому жанру позиции стороннего наблюдателя. Он погружается в полную конфликтов и противоречий жизнь своего времени — в «чудовищную сумятицу случайностей, которая непосредственно окутывает нас самих», как он выразился в 1862 году (4: 646). Это не значит, что Ибсен как художник вообще избегает наблюдать со стороны. Но теперь речь идет о дистанции другого рода. Отныне он обращает свой взор в будущее, навстречу тому, что ожидает человечество впереди. Последние слова умирающего Юлиана — о том, как он жаждет счастливой жизни — жизни, полной земной красоты, света и солнца. Мечта — утопия — продолжает жить в творчестве Ибсена, но теперь она постоянно омрачена страхами и дурными предчувствиями.

Ибсен и социальная реалистическая драма

Для того чтобы литература отражала дух современности, она должна рассматривать проблемы, актуальные для своего времени, утверждал Георг Брандес. Будучи молодым и талантливым критиком, он выделялся на фоне своих коллег как провозвестник эры реализма в странах Скандинавии. В этой главе мы предпримем попытку пролить свет на взаимоотношения Ибсена с датским критиком, а также с литературным движением «Современного прорыва». Ключевыми понятиями здесь являются «Правда» и «Свобода». Эти громкие и расплывчатые лозунги объединили Ибсена и Брандеса на основе общей убежденности в будущем торжестве разума, просвещения, эмансипации и не в последнюю очередь политического плюрализма.

Свобода, правда и общество — риторика и реальность

Ночью с 9 на 10 января 1871 года некий молодой датчанин, находясь в римском госпитале, сочинял стихотворение «К Генрику Ибсену». Совсем недавно он получил письмо от норвежского писателя, в котором тот призывал его к духовному мятежу, к «восстанию душ людских», для чего наступило подходящее время. В ответ на это письмо молодой датский критик Георг Брандес (1842–1927) посвятил Ибсену восторженное стихотворение, в котором предрек, что власть лживых правителей рухнет, как только «душа народа» поднимется против них. Он провозглашает: «Правда и Свобода есть одно». Несмотря на вынужденное одиночество Брандеса, в его поэтическом обращении к старшему собрату сквозит явный риторический оптимизм.

В последующие годы Ибсен сам будет провозглашать тот же лозунг «Правды» и «Свободы». Позже эти понятия стали казаться абстрактными. Но в тогдашней ситуации они прекрасно подходили в качестве лозунга борьбы против существующего порядка. Только Правда, как ее понимали Ибсен и Брандес, может обеспечить Свободу. Без этой Правды никаких изменений в обществе не произойдет, никакая свобода не будет возможна. Такова основная идея четырех реалистических драм, которые Ибсен написал в период с 1877 по 1882 год: «Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения», «Враг народа».

Для первой и последней из этих пьес Ибсен выбрал в качестве девиза лозунг «Правды и Свободы», которых так не хватало современной действительности и которые так нужны для формирования «истинных, чистых» взаимоотношений. Это убеждение и объединило Ибсена с Брандесом. Насколько они были несхожи между собою — и тем не менее сошлись вместе в борьбе за дело будущего. Естественно, они были не одиноки в своих устремлениях, но именно их следует считать бесспорными лидерами актуальной, радикальной и реалистической литературы в Скандинавии того времени. Именно эти двое с наибольшим упорством и энергией бросали вызов существующему буржуазному строю, выражая фундаментальную потребность индивидуума в свободе.

Манифест Георга Брандеса 1871 года

В ноябре того же года, когда Брандес написал свое послание Ибсену, он прочитал в Копенгагене серию публичных лекций, посвященных проблемам европейской литературы XIX века. Эти лекции вызвали ожесточенные споры и даже протесты, ибо в них Брандес открыто призывал писателей к духовному мятежу. Он делал это, исходя из философии свободы, которую сам напрямую связывал с идеалами эпохи Просвещения и с некоторыми лозунгами Великой французской революции. Но аудитория Брандеса в 1871 году была не слишком-то расположена аплодировать революционным идеям. Парижская коммуна, весьма испугавшая европейскую буржуазию, была еще у всех на слуху.

Однако основная задача, которую ставил перед собой Брандес, заключалась не в борьбе за политическую свободу — та была в общем уже завоевана. Он вел речь о «свободе Духа», о «свободе Мысли и свободном Человечестве». А эта свобода напрямую затрагивала литературу и ее роль в жизни общества. Брандес утверждал, что молодое поколение должно радикально изменить все «воззрения общества», прежде чем в этом обществе сможет произрасти новая, жизнеспособная литература. Но, по мнению Брандеса, именно писатели должны возглавить борьбу за дело прогресса. Объектом критики становится консервативное, загнивающее общество, которое под маской свободы таит в себе тиранию, — викторианское общество с его фасадом лживой морали, с его авторитарностью и системой вездесущего контроля над личностью.

Именно это общество изобличает Ибсен в своих первых

драмах, написанных в стиле реализма. В подобном обществе люди испытывают прессинг «общественного мнения» и различных институтов, неусыпно следящих за соблюдением «закона и порядка» («Привидения»). Жизнь людей неизменно управляется нормами, условностями и традициями, на самом деле давно устаревшими, но по-прежнему ограничивающими свободу личности.

Не все, однако, видят в этом проблему. Консул Берник, банкир Хельмер и пастор Мандерс приняли такие условия жизни и адаптировались к ним. Они приспособились к требованиям общества и не хотят замечать, какой ценой приходится платить за подобное «приспособление». Они по совести думают, что призваны защищать существующий строй и быть теми самыми столпами общества. И свой статус в этом обществе они хотят любой ценой сохранить. Но в трех драмах Ибсена — «Столпы общества», «Кукольный дом» и «Привидения» — именно они, ревнители и апологеты общественной морали, изображаются самыми несвободными. Их могущество зиждется на скрытом бессилии и несвободе.

Ключевая мысль Ибсена и Брандеса заключалась в том, что буржуазное общество того времени не могло удовлетворить естественную потребность индивида в свободе. Ибо это общество строилось на основе антагонизма власти и личности, на основе жесткого регулирования социальных ролей, в частности роли мужчины и женщины, на основе сословных ограничений. Это общество нисколько не занимала проблема взаимоотношений между личностью и коллективом. Стремление этого общества подавить все, что представляло угрозу для его авторитета, ясно показывало, как далеко оно ушло от тех революционных идей, которые бросили вызов существующему порядку в 1789 году. Вопрос о политической и духовной свободе оказался вытесненным на периферию общественного сознания буржуазного общества, движущей силой которого было прежде всего стремление к свободе экономической. Капитал давал власть и положение в обществе. Достигнув этого положения, человек осознавал, что теперь ему есть что терять. Таким образом, буржуа становился ярым защитником существующего строя, предавая свои официально декларируемые идеалы. Риторика — одно, а реальность — совсем другое.

Публичная и частная жизнь человека

Все это и составляет квинтэссенцию критики, которой

Брандес и Ибсен подвергли современное общество. Они видели в окружавшей действительности противоречие между идеалом и реальным укладом жизни, а более конкретно — непреодолимый разрыв между публичной и частной жизнью среднего буржуа. За благопристойным фасадом викторианской семьи скрывается куда более неприглядная реальность, чем можно себе представить. Именно это противоречие Ибсен, будучи писателем, изображающим современную жизнь, сделал темой своего творчества.

Как Ибсен, так и Брандес считают индивида главным, основополагающим элементом общества, отказывая в этом статусе буржуазной семье. Традиционно семья являлась микромоделью общества, в ней, как в капле воды, отражается его устройство и жизнедеятельность, она — барометр его здоровья. В «Столпах общества» адъюнкт Рёрлунд восхваляет Берника за то, что тот, по его словам, «образцовый семьянин», а торговец Роммель произносит такую фразу: «Дом гражданина должен быть как стеклянный шкаф» (3: 349).

Ибсен в духе либерализма представляет положение индивида в семье как проекцию его положения в обществе. Соотношение сил вокруг домашнего очага отражает соотношение сил в большом мире. Консул Берник вынужден признаться, что чувствует себя одиноким винтиком в механизме безразличного и раболепствующего общества.

В первой своей реалистической пьесе Ибсен выражает примерно те же взгляды на главные пороки современности, что и Брандес в серии лекций «Основные тенденции в литературе XIX века». В этих лекциях Брандес изложил тщательно продуманную и сформулированную программу создания новой, «современной» литературы. Его основное требование к писателям было таким — «врасти» в окружающую действительность и превратить ее в предмет художественного творчества: «Литература, которая живет полноценной жизнью, проявляет себя тем, что обсуждает важнейшие актуальные проблемы, а та литература, которая не ставит важных проблем, утрачивает свое значение»[67].

Брандес перечисляет, какого рода эти проблемы: брак, религия, имущественные отношения, отношения между полами и отношения в обществе. Основная идея его программы является в равной степени общественно ориентированной и эстетической. Она состояла не в том, чтобы сделать литературу трибуной для дебатов по актуальным проблемам общества. Брандес утверждает, что если литература вообще ставит перед собой задачу приносить общественную пользу, то она должна непосредственно отражать конкретные аспекты человеческой жизни. Литература, как он

выражался, должна вести речь о «нашей жизни», а не о «наших мечтах».

Социальные реалистические драмы

Тем обстоятельством, что пьесы, написанные Ибсеном в период с 1877 по 1882 год, стали обозначаться некоторыми литературоведами как социальные реалистические драмы, мы обязаны формулировке Брандеса. Другие предпочитают термин «критический реализм». Третьи объединяют весь цикл произведений под названием «современная актуальная драма». Каждое из этих определений указывает на один из аспектов того реализма, который Брандес теоретически обосновал, а Ибсен воплотил в своих пьесах. Аспекты эти таковы: ориентация на социальные проблемы, критическая перспектива и актуальность. Актуальность часто называют основным признаком реализма: настоящий писатель должен наблюдать свою эпоху изнутри, дабы на его произведениях лежала печать его времени.

Тактика Ибсена мало меняется от одной пьесы к другой: он сосредотачивает свое внимание на определенной фазе нынешнего положения дел, а именно той фазе, когда внутренний кризис становится заметным, как бы выходит наружу. Такой момент является для автора отправной точкой. После этого он медленно и постепенно раскрывает причины, приведшие к данному кризису. Через отдельные судьбы он показывает существующие в обществе проблемы. Таков основной принцип реалистического изображения человека: отдельно взятая личность должна служить для читателя или зрителя социально репрезентативным типажом. Это, как утверждает Рене Веллек[68], универсальное требование к любому реалистическому произведению. Оно предполагает фактический разрыв с манерой изображения человека, присущей романтизму. Реализм требует также всегда объективно отражать реальность — с непременной дидактической тенденцией. В определении писателя-реалиста, которое дано Линдой Нохлин[69], понятия «правда» и «искренность» играют ключевую роль.

Конечно, тот факт, что писатели-реалисты стремятся совместить объективное отображение реальности с дидактическим подходом, — это чистый парадокс. Но парадоксы здесь более чем вероятны. Посредством таких парадоксов читатели и зрители могут прийти к определенным выводам. Реалистическое произведение стремится прямо или опосредованно передать нам некое моральное послание, которое

претендует на то, что оно применимо ко всем без исключения слушателям. Именно для этого писателю-реалисту и требуется социально репрезентативный типаж. Опасность, однако, заключается в том, что автор, стремясь избежать двусмысленности, может сделать подобный типаж слишком вычурным. У того же Ибсена «объективное» изображение личности иногда становится почти карикатурным. Некоторые из его мужских персонажей кажутся — особенно теперь — весьма комичными, даже гротескными, и это заставляет усомниться в «реалистичности» таких образов. Но Ибсен стремился как можно более четко обрисовать негативные черты персонажей вроде Хельмера или Мандерса, чтобы публика правильно поняла основную идею пьесы. Иначе его могли обвинить в идеализации буржуазии.

То, что Ибсен к 1880 году начал считать себя «реалистом», следует из его письма, в котором он дает характеристику своей пьесе «Привидения». В этом письме он отвечает на злобные нападки критиков, подчеркивая, что пьеса отражает не взгляды автора, но окружающую действительность: «Пытаются сделать меня ответственным за воззрения, высказываемые действующими лицами драмы. А между тем во всей книге нет ни единого воззрения, ни единого отзыва, которые можно было поставить на счет автору. Я тщательно остерегался этого. Самый метод, самый род техники, который положен в основу книги, сам собою исключал возможность для автора проявить в репликах свои личные взгляды. Моим намерением было вызвать в читателе впечатление, что он во время чтения переживает отрывок из своей жизни. И ничто сильнее не шло бы вразрез с этим намерением, как вплетение в диалог личных авторских воззрений. Или на родине воображают, что я до такой степени лишен чутья драматурга и критического смысла, что даже не был в состоянии предвидеть это? О нет, я это понял и действовал сообразно с этим. Ни в одной из моих предыдущих пьес сам автор не остается более в тени, не отсутствует так абсолютно, как в этой пьесе…» (4: 712–713).

Но Ибсен понимает под «действительностью» субъективное восприятие мира через призму жизненного опыта, который, по его мнению, должен объединять читателя и автора. Становится ясно, что в любом случае реалистический подход сталкивается с двусмысленностью самого понятия «действительность». Действительность не умещается в литературные рамки — следовательно, объективность невозможна. Что художественное творчество вообще может отражать «действительность» — это небесспорно, а объективность, или «правда», всегда будет

противоречивым и многозначным понятием.

Писатель-реалист интерпретирует различные представления или идеи в свете собственного восприятия. Именно таким образом Ибсен и Брандес трактуют лозунг «Свобода и Правда», критикуя современное общество. Они вкладывают в эти слова свой собственный смысл — не тот, что был принят в тогдашней риторике. Это особенно заметно в «Столпах общества», где понятие «общество» приобретает целый ряд значений в зависимости от того, кто его использует.

Своим творчеством Ибсен демонстрирует, что и «правда» для него является неким индивидуальным и субъективным понятием. Он убежден, что правда всегда на стороне меньшинства. Поэтому он и позволяет Норе Хельмер в одиночку отправиться в большой мир, дабы познать саму себя и в чем-то пересмотреть традиционные ценности. Он дает своей героине возможность отмести в сторону все, что может ей воспрепятствовать: «Мне надо выяснить, кто прав — общество или я».

Нора соглашается с мужем, что она уже мыслит иначе, чем общество, в котором она живет. Ибсен стремится показать читателю — и это является основной задачей драмы, — что Нора становится крепче душой и свободнее, и ее путь к свободе надлежит пройти каждому. Хельмер мобилизует общественное мнение, чтобы удержать Нору в рамках социальной и семейной жизни.

Современники реагировали на этот конфликт по-разному, в зависимости от того, как они воспринимали позицию Норы, то есть самого Ибсена. Для читателя или зрителя, который сам находился перед каким-либо жизненным выбором, слова Норы могли казаться достаточно убедительными.

Позиция Ибсена

Ситуация Норы типична для реалистических драм Ибсена: противостояние индивида или меньшинства враждебному обществу. Структура конфликта проста — и не возникает сомнений в том, на чьей стороне симпатии автора. Общество заблуждается относительно идеалов и ценностей — поэтому Ибсен вынужден подвергнуть их переоценке.

Как защитник общественной морали Мандерс, так и «радикалка» Элене Альвинг используют в своей риторике понятие «идеала», хотя в повседневной жизни они понимают «свободу» и «правду» совершенно по-разному. Ибсен отчетливо видел, что эти слова имеют для буржуазного общества только риторический

смысл, о чем он и пишет Брандесу. В том же самом письме он говорит о потребности в «духовном мятеже» и о том, что лозунг революции 1789 года «Свобода, равенство, братство» должен наполниться новым содержанием.

Соотношение сил между консервативным обществом и радикальной скандинавской интеллигенцией, лидерами которой были Ибсен и Брандес, не столь очевидно, как хотелось бы. Норвежская литература в значительной мере подпитывалась радикальными идеями. Тем не менее в творчестве Ибсена, весьма критичном к современной действительности, содержится немало консервативных элементов. Как уже говорилось раньше, он честно и откровенно признавал свою ответственность за общество, которое столь яростно критиковал. Может быть, именно это и позволяло ему так открыто писать о проблемах своего времени.

В 1874 году он старался объяснить студентам в Кристиании, что жизнь и теория не обязательно связаны напрямую. Его ирония по поводу тех, кто без веской причины сотрясает воздух громкими лозунгами, была направлена в том числе на писателей его собственного круга, да и на себя самого. Для диалога лицом к лицу ему никогда не хватало смелости — этот факт он сам с готовностью признавал. Он предпочитал критиковать общество, удалившись на приличное расстояние. Подобно Брандесу, он был изгоем этого общества — и настоящим изгоем все двадцать семь лет своей жизни за границей. Его положение обеспечивало ему личную свободу, столь необходимую для писателя, а на расстоянии он видел все, что описывал, еще ярче и отчетливее.

Парадокс заключается в том, что именно те произведения Ибсена, в которых он подверг жесткой критике современную действительность, и обеспечили ему бешеную популярность в Европе. Он представил своей буржуазной публике ее собственные грехи и пороки. Хотя описываемые им события всегда происходят в Норвегии, тогдашняя викторианская мораль была явлением интернациональным и не имела границ.

Не стоит удивляться тому, что драматургия Ибсена смущала и возмущала общество. Это не мешало ему приобретать поклонников даже среди тех, кого он изобличал. Некоторое число тех самых «столпов общества» сочло целесообразным прислушаться к тому, что хотел им сказать автор. Из этого можно сделать вывод, что буржуазия еще не совсем утеряла связь со своим прошлым, не совсем распрощалась со своими идеалами. Кое-кто из них признавал и тот факт, что окружающая действительность может на поверку оказаться весьма сложной и неоднозначной — особенно если учитывать такие волнующие общество явления, как промышленный рост, позитивизм,

либерализм, секуляризация и политическая поляризация.

Общество 1870-х годов постоянно двигалось и изменялось. Иные консерваторы изо всех сил старались внушить народу, что защитить закон и порядок можно лишь посредством нейтрализации таких «врагов общества», как Ибсен и Брандес. Сильная реакция наблюдалась и в либеральных кругах, благодаря чему у Ибсена всегда было достаточно материала для творчества. Реакция шла со стороны тех, кто стремился сохранить свое маленькое «общество», свою деревню или семью, защитить их от угрозы поглощения огромным и враждебным внешним миром.

Сам Ибсен в те годы находился под влиянием более свободомыслящих европейских кругов. Он писал о жизни норвежской провинции, о ее застойном существовании. Но пытался в то же время передать своим читателям призыв к прорыву и переменам.

Ибсен сделал местом действия своей первой реалистической драмы, «Столпов общества», небольшой норвежский приморский город. Дело в том, что эта среда была ему близка и знакома, в этой среде он провел все детство и юность. Именно в таком закрытом, маленьком обществе, как Шиен, и начал он познавать мир. Годы взросления он провел в Гримстаде, другом маленьком городке на побережье, население которого в 1840-х годах составляло всего 800 человек. Там ему выпала роль наблюдателя со стороны и там же он начал свой творческий путь. В небольшом обществе с простой структурой социальные, экономические и прочие противоречия просматриваются гораздо лучше, чем в обществе большом и многосложном. Отчетливее видна власть, отчетливее видно и бессилие. Для драматурга подобное миниатюрное общество может служить своего рода социальной лабораторией — ареной, на которой разворачивается борьба сил. Особенно если находишься на расстоянии — это позволяет яснее видеть.

Ибсен и Италия: «От Шиена до Рима»

Ибсен дважды жил в Италии — в общей сложности более десяти лет. Он провел в этой стране самое счастливое время своей жизни. Писатель полагал, что там ему работалось легче, чем где бы то ни было. В Италии были созданы его лучшие произведения.

В данной главе мы попытаемся рассказать, что значили для Ибсена годы, прожитые в Италии. Многие художники воспринимали свое пребывание там как время подлинного «ученичества» и творческого становления. Относительно Ибсена тоже можно утверждать, что знакомство с Италией окончательно сформировало его как художника. В то же время он живо интересовался тем, что происходило на родине, в Норвегии. Чтобы оценить своеобразие Ибсена как драматурга, нужно понять те обостренно-напряженные чувства, которые он испытывал, деля свое сердце между родиной и чужбиной, между Норвегией и Италией.

Ибсен не принадлежал к тому типу людей, для которых естественно писать автобиографии. Этот жанр вынуждает автора вернуться к своему прошлому и требует от него максимальной честности и открытости. Восхваляя ту или иную автобиографию, критики чаще всего говорят: «безоговорочно честная». Требование честности заключается в том, что пишущий автобиографию должен сбросить маску и встретиться с читателем лицом к лицу. Ведь читатель желает видеть человека, а не автора художественного произведения.

Натура Ибсена противилась всякому самораскрытию — как в литературе, гак и в жизни. Спустя несколько месяцев после первого визита в Рим в 1864 году он писал Бьёрнсону: «Я знаю свой недостаток — неспособность тесно, душевно сходиться с людьми, которые требуют, чтобы с ними были нараспашку. У меня есть что-то общее со скальдом Ятгейром в „Борьбе за престол“. Я не могу заставить себя раздеться донага. И я чувствую, что в своих сношениях с людьми я вообще не в состоянии выразить то, что ношу в глубине души и что составляет мое настоящее „я“; поэтому я предпочитаю совсем замкнуться в себе…»

Личная жизнь Ибсена также не давала какого-либо яркого материала для автобиографии, будучи крайне бедной интересными и значительными событиями. И в этом он весьма отличался от Бьёрнсона. К 25-летию творческой деятельности Бьёрнсона Ибсен охарактеризовал общительного и политически активного коллегу как своего настоящего антипода — и

предложил в качестве эпитафии его к жизни и творчеству такие слова: «Его жизнь была его лучшим произведением» (4: 715).

О самом же Ибсене можно с полным правом сказать: его произведения и были его жизнью. В своем творчестве он пытался изобразить то, что его современники так и не смогли осуществить в действительности. Обращаясь к студентам университета Христиании в 1874 году, Ибсен говорил, что эта потребность в идеальном — не только личная, но и общечеловеческая. В главе, посвященной «Перу Гюнту», мы отмечали, что Бенедетто Кроче считал самой характерной особенностью творчества Ибсена порыв, отчаянное стремление к необычайному и возвышенному. В этом мы видим обращенность его таланта в будущее, — к тому, что еще не свершилось.

Ибсен считал, что в своем творчестве он выразил то, что он сам и его современники «духовно пережили», и такого рода опыт он решительно отделял от личных переживаний. Драматург рассматривал «пережитое» как «тайну нового, современного поэтического творчества» (4: 653). Впечатления и переживания стали частью духовного опыта, одновременно принадлежа прошлому и настоящему. В этом плане прошлое интересно лишь постольку, поскольку оно по-прежнему актуально. В работе Ибсена-драматурга актуализация прошлого создает основу для его ретроспективной техники. Но такая форма ретроспекции в корне отличается от прямолинейной хронологии, которая, как правило, доминирует в автобиографиях.

Вопрос о соотношении прошлого и настоящего волновал Ибсена еще и по другому поводу. В Италии он пережил встречу с Историей, потрясающее соприкосновение с культурой далекого прошлого. В первый период пребывания в Риме драматург спрашивает себя, что же на самом деле значит античное искусство для современности и для него лично. Он писал Бьёрнсону: «Прими теперь мое спасибо за все те прекрасные впечатления, которыми подарила меня эта поездка. Поверь, она оказалась для меня благотворной. Особенно здесь, в Риме, мне открылось много нового. Но с античным искусством я все еще не могу освоиться, не понимаю связи его с нашим веком, мне недостает иллюзии и прежде всего личного, индивидуального начала, которое должно быть присуще художнику и выражаться в его произведении» (4: 670–671).

Таким образом, Ибсен при первой встрече с Италией оценил красоту тамошней природы — и в то же время почувствовал, что античные художники принадлежат далекому прошлому. Одним из собеседников Ибсена, посещавших вместе с ним музеи, был историк искусства Лоренц Дитрихсон[70]. Он рассказывал в

«Ушедших временах», что Ибсену в искусстве античности недоставало живого тепла и страсти.

Первое пребывание Ибсена в Италии (1864–1868)

О первом пребывании Ибсена в Италии написано достаточно много. Хорошо известно также о его общении с компатриотами в Риме, где он впитывал впечатления от художников прошлого и настоящего. Но здесь возникает проблема достоверности источников — ибо то, что написано, в большинстве случаев базируется на субъективных воспоминаниях. Эти источники сомнительны, поскольку в них идет речь о давних событиях, в описание которых могут вкрасться ошибки, и поскольку авторы воспоминаний бессознательно стремятся приобщиться к славе знаменитого писателя.

Нелегко выявить прямые связи между творчеством Ибсена и его интересом к художникам прошлого в первый «итальянский» период. Отдельные исследователи пытались это сделать, но им удалось выдвинуть лишь весьма спорные гипотезы. Правда, у нас есть свидетельство самого Ибсена о том, что впервые в ясной и определенной форме он представил себе «Бранда» во время посещения собора Святого Петра (4: 673). Имеются также его разрозненные высказывания о художниках и артефактах, которые произвели на него особенно сильное впечатление.

Впрочем, можно предположить, что встреча Ибсена с искусством античности и барокко отразилась на его творчестве гораздо позже. В «Кесаре и Галилеянине» (1873) он описывает конфликт между прежней языческой и христианской культурами, демонстрируя свой двуликий образ, подобный Янусу. Его взгляд обращен одновременно и в прошлое, и в будущее. И только теперь, в 70-е годы, драматург использует свои прежние впечатления, накопленные в Италии. Например, это касается основных событий мировой истории, центром которых был древний Рим. В то же время Ибсен вкладывает в исторический контекст и собственные счеты с христианством. В прежних пьесах — «Бранде» и «Пере Гюнте» — этот личный конфликт *с* религией и церковью никак не отразился.

В «итальянском» творчестве Ибсена 1860-х годов не заметно никакой связи с искусством античности, никакого стремления подражать античным образцам. Все это становится заметным лишь в период его второго пребывания в Италии. Когда Ибсен в конце 1870-х годов вновь оказался в городе, который называл «милым Римом», он начал размышлять над будущей

«современной трагедией», которая станет драмой о молодой женщине по имени Нора. Такой выбор жанра свидетельствует о том, что Ибсен осознанно приближается к античной трагедии и стремится использовать ее как образец для своей современной драмы о современных людях. Эта тенденция еще более отчетливо проявляется в «Привидениях» — драме, которая вышла вслед за «Кукольным домом». Трагедия о слепой фру Альвинг с ее комплексом вины воспринимается как современный вариант трагедии Софокла о царе Эдипе.

Второе пребывание Ибсена в Италии (1878–1885)

Во время второго пребывания в Италии Ибсен по-прежнему уделяет большое внимание вопросу о человеческой свободе. Но вопрос этот относится уже не к душе человека и не к его индивидуальной воле, как было раньше. Драматург и теперь анализирует свободу с точки зрения морали, однако вне всякой связи с христианским мировоззрением, которое прежде служило как бы мерилом всего сущего для самого автора и для его публики.

Потребность освобождения у Норы совершенно иная, нежели у Бранда, — хотя и Нора прислушивается иногда к голосу совести. Но стоит ей хоть немного поверить этому «оракулу», она должна будет смириться и снова жить в унизительной несвободе — как многие женщины в тогдашнем обществе. «Совесть» — та самая сила, которую муж Норы пытается мобилизовать, стремясь погасить ее бунт. Сначала он взывает к ее вере, а когда это не возымело действия, он говорит: «Но если тебя не может вразумить религия, так дай мне задеть в тебе хоть совесть. Ведь нравственное-то чувство в тебе есть?» Нора отвечает, что она не уверена в этом. Она вообще не понимает, как могут существовать законы, осуждающие ее альтруистический поступок. Тогда Хельмер говорит ей: «Ты судишь, как ребенок. Не понимаешь общества, в котором живешь» (3: 450).

Здесь совесть выступает как моральная инстанция, граничащая и с религиозными представлениями, и с требованиями общества. Нора же, напротив, отстаивает свою вновь обретенную независимость и от тех, и от других. В этом смысле она, пожалуй, является самой свободной среди всех героев Ибсена — ибо она не желает подчинять свою жизнь никаким иным целям, кроме тех, которые определяет сама. Такая свобода предполагает одну-единственную ответственность — за себя. Нора порывает с главнейшим институтом буржуазного

общества — *семьей.* И отказывается от роли матери. В глазах патриархального общества она может показаться и анархисткой, и нигилисткой. Но куда пойдет Нора и каково придется ей впоследствии, когда она, оказавшись в роли одинокой разведенной женщины, будет вынуждена отстаивать свою свободу во враждебной среде, — ответить на эти вопросы Ибсен предоставляет публике. Он стремился обострить ситуацию до предела, показав положение женщины в таком обществе, где все институты служат интересам мужчин и где сами мужчины — опора этого общества — не сознают своей несвободы.

Совесть больше не является для Ибсена авторитетом в вопросах морали. Она становится для него институтом *авторитарного* общества: она защищает власть прошлого, от которой общество не может избавиться. Последовательница Норы, фру Альвинг в пьесе «Привидения», долгое время остается рабыней совести, требующей от нее продолжать притворство — невыносимую игру, которую ей пришлось начать, чтобы избежать огласки и позора, нависшего над ее семьей. Поступками фру Альвинг управляет совесть, которую «столпы общества» сформировали и укрепили в ней. Авторитеты, среди коих был и представитель церкви, пастор Мандерс, заставили ее смириться. Фру Альвинг, как и Нора, понимает, что боится тех сил, которые давно должны быть в могиле, однако продолжают существовать темными «привидениями» в душах людей и в их жизни. Страх перед ними и держит общество в плену устаревшего мировоззрения. И пусть Освальд рассказывает матери, что в Европе люди больше не верят в старые догмы, что они могут развиваться свободно, радостно и светло.

Восприятие Ибсеном свободы в период его второго пребывания в Италии отмечено влиянием тогдашнего европейского либерализма. Лишь теперь он всерьез заговорил о «революции человеческого духа», которая в «Кесаре и Галилеянине» была лишь смутным пожеланием. В «Кукольном доме» и «Привидениях» на повестке дня стоит духовное освобождение, завоевание личной свободы, дающей человеку волю и силы отбросить ценности авторитарного общества. Ибсен выбирает *женщину* в качестве бунтаря, потому что женщина меньше, чем мужчина, испорчена политическими и общественными отношениями — а еще потому, что Ибсен разделял в некотором роде романтический взгляд на женщину. Выступая в 1879 году в Риме перед скандинавским Союзом защиты прав женщин, он утверждал, что женщины — как и молодежь — обладают «той гениальной интуицией, благодаря которой бессознательно чувствуют, что верно, а что — нет».

Героини Ибсена, во всяком случае, инстинктивно ощущают, что больше не могут слепо подчиняться моральным правилам общества, действующим через их «совесть». Разумеется, это не означает, что женщины лишены морального чувства. Напротив. Но оно становится их личным чувством и соответствует их новому взгляду на жизнь.

В разрозненных заметках Ибсена к пьесам, над которыми он работал во время второго пребывания в Италии, мы находим свидетельства такого образа мыслей, расходящегося с традиционным. В начале работы над «Дикой уткой» (1884) драматург пишет: «Совесть не является чем-то стабильным. Она неодинакова у разных индивидов в разное время». И там же: «Христианство деморализует и по-разному сковывает и мужчин, и женщин».

Конечно, трудно судить, насколько среда, в которой оказался Ибсен во время второго пребывания в Италии, обогатила его талант и способствовала радикализации его мышления. Возможно, тут сказалась и его неприязнь к условиям жизни в Норвегии, и те чувства радости и свободы, которые он испытывал в стране, так непохожей на его родину. В течение весьма короткого времени Ибсен смог подняться от «Столпов общества» (1878), написанных в Мюнхене, до намного более успешного «Кукольного дома» (1879), созданного в Риме и Амальфи, и достичь пределов своего мастерства в «Привидениях» (1881), которые он писал в Риме и Сорренто.

Совершенствовалась драматургическая форма, обогащалось идейное содержание, что позволяло представить жизнь в более ярком свете. Кажется, только теперь Ибсен по-настоящему использует в творчестве те впечатления от встречи с античным искусством, которые отложились в нем во время первого пребывания в Италии. В январе 1865 года он писал Бьёрнсону, что только-только начинает понимать искусство той далекой эпохи: «Как ты и предсказывал в своем письме, красота античной скульптуры открывается мне все больше и больше. Открывается проблесками, но каждый такой проблеск бросает полосу яркого света на большое пространство. Помнишь музу трагедии, стоящую в зале, перед ротондой в Ватикане? Ни одно скульптурное произведение до сих пор не объяснило мне здесь так много, как эта муза. Берусь утверждать, что благодаря ей я постиг, что такое была греческая трагедия» (4: 672).

Свое новое понимание античности Ибсен отчасти выразил в работе над «Кесарем и Галилеянином». Прежде всего, он почувствовал и попытался выразить давно утраченное восприятие жизни, присущее древним грекам, — жизнерадостное и

вакхически оживленное. В «Привидениях» драматург, можно сказать, заново был вдохновлен древнегреческой «музой трагедии». По крайней мере, это касается драматической формы. Но мироощущение в этой драме определяется собственными взглядами Ибсена на проблематику идейных конфликтов. В драматической форме, которая напоминает о софокловском «Царе Эдипе», Ибсен представил борьбу идей, характерную для 1880-х годов.

Три пьесы — три этапа творческого пути: риторика и реальность в драмах «Столпы общества», «Кукольный дом» и «Привидения»

Ибсен однажды сказал, что писатель не может ненавидеть конкретных людей. Он может ненавидеть идеи, системы и принципы, но не индивидов. Критикуя своих современников, драматург желал подчеркнуть то, что их всех объединяет, — то, что постоянно исподволь вторгается в их жизнь, управляет их мыслями и поступками. Ибсен провоцировал публику, подвергая сомнению общепризнанные ценности — ценности, которые разделяются в первую очередь теми членами общества, с чьим мнением, как говорил пастор Мандерс в «Привидениях», нельзя не считаться. И «столпы общества» ответили Ибсену. Он ополчился на систему — и стал объектом ненависти конкретных людей.

В комментариях к «Привидениям» Ибсен несколько оттенил свою роль критика современной действительности. Его замысел состоял в том, чтобы заставить говорить саму эту «действительность» — с помощью определенных творческих приемов и благодаря способности драматического жанра создавать иллюзию достоверности. Ибсен писал датскому поэту Софусу Шандорфу[71], что у читателя должно быть впечатление, будто он переживает «отрывок из действительной жизни» (4: 713).

Три пьесы, созданные Ибсеном с 1877 по 1881 год, показывают, насколько он за короткий период усовершенствовал свое мастерство и овладел жанром реалистической драмы. В одном из писем 1882 года он указывает, что каждая из этих трех пьес составляет отдельный этап его творческого развития.

В «Привидениях» (1881) перед нами предстает пугающая и глубоко трагическая картина — два человека, которые влачат совершенно беспросветное существование. «Кукольный дом» (1879) Ибсен охарактеризовал в своих заметках как «современную трагедию». Хотя мы вправе задаться вопросом, трагедия ли это вообще. Нора в финале драмы уходит из семьи навстречу новым возможностям. Несмотря на разрыв между супругами и на то обстоятельство, что Нора вынуждена покинуть своих маленьких детей, трагический мотив в финале драмы приглушен. Вот если бы героиня смирилась и осталась дома, тогда это была бы

настоящая трагедия. Однажды Ибсену пришлось переделать финал ради немецкой актрисы, отказавшейся покидать «своих» детей, но такая версия драмы не имела успеха.

«Столпы общества» (1877), первая из двенадцати драм Ибсена о современности, вовсе не похожа на трагедию. В этой драме грозовые тучи рассеиваются и под конец проглядывает солнце — надежда на лучшее будущее.

Оглядываясь на предыдущие произведения Ибсена, мы понимаем, что в реалистической драме он вновь возвращается к некоторым из прежних своих приемов. Композиция «Столпов общества» напоминает о принципах французского драматурга Эжена Скриба, которые Ибсен осваивал в молодости, а именно — построение сложной интриги с ясно мотивированной и логичной последовательностью сцен.

В главе о «Союзе молодежи» мы указывали, что путь Ибсена к реализму лежал через комедию. Драма «Столпы общества» и по форме, и по композиции весьма похожа на «Союз молодежи», что признавал сам Ибсен в одном из писем к издателю. Драматург рассматривал эти две пьесы как свои несомненные удачи в театре. Он явно гордился тем, что овладел реалистической формой, которая позволяет через непринужденные диалоги на сцене создавать впечатление реальности происходящего, иллюзию «современной жизни». Кроме того, Ибсен видел, что комедийный жанр прямо связан с реалистическим методом. В письме от 1870 года он указывал, что характеры, представленные в «Союзе молодежи», в определенной степени типичны для современного общества. По этому поводу Ибсен замечает: «По моему мнению, комедия в настоящее время должна носить на себе четкую печать реализма» (4: 686).

В каком-то смысле естественно, что путь Ибсена к реализму лежал через комедию, поскольку комедия традиционно куда ближе к современности и социальной проблематике, нежели трагедия. Но три пьесы Ибсена, изданные в 1877–1881 годах, свидетельствуют, что в его творчестве постепенно нарастает не только реализм, но и трагическое звучание.

«Столпы общества»

Драма «Столпы общества» по ходу действия порой приближается к трагедии, но ближе к финалу едва ли не всех персонажей охватывает желание разрешить конфликты, возникшие по ходу действия, и начать жизнь сначала. Эта потребность в счастливом конце сближает «Столпы общества» с

комедией. Комедийный элемент усиливается через выведение на сцену представителей всех слоев общества. С точки зрения жанра произведение можно назвать синтезом социальной комедии и комедии нравов. Здесь представлено большое количество типажей более или менее карикатурного вида: пустословов, лицемеров, дельцов, домашних тиранов, героев, подверженных самообману, кумушек-сплетниц — и только что вернувшегося из Америки борца за права женщин. Жизнь сонного прибрежного городка освещается с юмором, особенно в тех сценах, где его обитатели кичатся своим безупречным моральным обликом и демонстрируют ненависть ко всему новому, приходящему из внешнего мира, из развращенных больших городов.

Но смех обрывается, как только мы начинаем замечать то, что скрыто за фасадом буржуазного лоска, а именно жестокость, жажду эксплуатации и эгоизм власть имущих. В этом отношении — особенно там, где деньги сталкиваются с моральными принципами, — пьеса имеет характер глубокой социальной драмы, которая затрагивает множество явлений современной жизни — к примеру, использование негодных и ветхих суденышек.

Ибсен и не скрывал, что ставил перед своей драмой самые серьезные цели, — правда, в письме к королю Оскару II он из тактических соображений старался сгладить свою критику общественных институтов. Он писал, что пытался «направить взгляд и мысль общества в другое русло, показав, что неправда коренится не в общественных учреждениях, но в самих индивидах, членах общества, что необходимо очистить и освободить внутренний мир людей, их души. Внешним свободам следует предпочесть личное духовное освобождение, которое должно быть обретено и усвоено самим человеком, с тем чтобы основой и предпосылкой его жизни и его поступков стала правда, истина».

Нетрудно согласиться с Ибсеном, когда он далее утверждает, что эти воззрения составляют суть его творчества. В центре его внимания — личность, ее освобождение и «возрождение». Но в своих пьесах Ибсен показывает, что личной свободе угрожает как раз тотальное «регламентирование» общественных отношений: в семье и браке, в религиозной и экономической жизни. Гораздо отчетливее эта позиция будет обозначена в «Кукольном доме» и «Привидениях». В этих драмах герои Ибсена намного решительнее стремятся свести счеты с узаконенными общественными авторитетами.

В «Столпах общества» речь идет прежде всего о радикальном пересмотре отношений между человеком и обществом. Двое

возмутителей спокойствия маленького городка, Дина и Йухан, отправляются в новый, свободный мир — в Америку, чтобы обеспечить себе счастливую жизнь. Даже для них, вернувшихся в родной городок, драма открывает перспективы «новой эры», когда люди будут более правдивыми и свободными, чем ныне.

Консул Берник делает понятие «новая эра» лейтмотивом своего обращения к согражданам, явившимся выразить ему почтение. Это понятие он позаимствовал у председателя комитета, адъюнкта Рёрлуна, только что попотчевавшего всех пародией на торжественную речь, убедительно продемонстрировав при этом противоречие между риторикой и реальностью. Но мы вправе задаться вопросом, насколько близка к реальности ответная речь самого Берника.

Возможно, Ибсен в этот период с оптимизмом и некоторой наивностью верил, что «истина» освободит человека. У него еще не сложилось более тонкое и менее радужное представление о возможностях личности в данном обществе. Да и сам этот жанр драмы-комедии в значительной мере способствовал гармонизации финала. Не исключено, что написанная несколькими годами ранее пьеса Бьёрнстьерне Бьёрнсона «Банкрот» (1875) могла вдохновить Ибсена, его коллегу и конкурента, на столь оптимистический финал, где сглаживаются все противоречия. Это в какой-то степени объясняет, почему концовка «Столпов общества» кажется такой неубедительной.

Впрочем, Ибсен отнюдь не строил иллюзий относительно возможностей *художественного творчества* влиять на общество. В письме к одной из своих читательниц, Элисе Ауберт[72], он писал о своей новой книге: «Она затрагивает те отношения и то положение дел, которые, пожалуй, никакое искусство не в силах исправить, но которые оно все же в состоянии освещать правдиво, — так, как они есть».

Некоторые исследователи задумывались над тем, как следует воспринимать образ консула Берника в конце драмы. Джеймс Макфарлейн первый задался вопросом, не является ли это описание ироническим. В своей монографии, вышедшей в 1966 году, он выдвигает такой тезис: в прежних, традиционных трактовках драмы недооценивался ее «иронический потенциал»: «Я полагал, что возможны и другие, достойные внимания интерпретации. Например, можно предположить, что, хотя эта пьеса и вводит нас в заблуждение, она является тем не менее самой настоящей иронической драмой, в которой достойная добродетель отнюдь не торжествует в финале, поддерживаемая хором сентиментальных моралистов. Вместо этого добродетель еще раз подвергается осмеянию и оказывается обманутой, — ею

манипулирует весьма пронырливый персонаж, который прекрасно знает все уловки. Нет сомнения в том, что Берник в финале драмы оказывается в очень выгодном положении, возможно, более выгодном, чем когда-либо прежде, — представляясь раскаявшимся грешником, он умело играет на чувствах окружающих».

Джеймс Макфарлейн, несомненно, прав в том, что «правда» Берника довольно сомнительна, а его сведения о себе дозированны и стратегически выверены. Когда он говорит, что готов раскрыть людям всю подноготную, он в то же время скрывает свой самый ужасный грех: готовность пожертвовать жизнью окружающих ради сохранения своего статуса в обществе. Поэтому его публичное раскаяние выглядит половинчатым и ретушированным. Полную правду знает только он сам — и читатель. Из других персонажей драмы, пожалуй, лишь всемогущий Крап и мастер-судостроитель Эуне имеют основания сомневаться в моральности своего шефа.

Две искательницы правды — Лона и Марта — не догадываются о темной стороне жизни Берника — о том, что, отправляя «Индианку» в плавание, он в глубине души решился буквально шагать по трупам. В связи с этим возникает вопрос: в какой степени Лоне удалось осуществить ее план по моральному возрождению героя своей молодости?

Переплетающиеся интриги

В центре этической проблематики драмы — замысел Лоны: она хочет помочь Бернику вновь стать самим собою, то есть стать таким, каким он был когда-то, обретаясь в более свободном и многолюдном обществе Лондона и Парижа. В то время он был влюблен в своенравную и противоречивую Лону. По возвращении домой он подавил свои чувства к ней, стремясь обеспечить себе приличное финансовое и социальное положение. С тех пор предательство и ложь стали непрочной основой его статуса в обществе как промышленника и мецената. Сам он убежден, что без предательства и лжи удачи в этом мире не видать: «Да не само ли общество заставляет нас идти кривыми путями?»

Другая важнейшая линия драмы — борьба Йухана и Дины за свою свободу и любовь. Общество не выносит эту пару, единственные их союзники — Марта и Лона, чьи образы олицетворяют бескорыстную любовь к человеку, мало понимающему глубинные мотивы их поступков. Против любви Йухана и Дины и ее предполагаемых последствий выступают

адъюнкт Рёрлун, который сам втайне надеется жениться на Дине, и Берник, который настаивает на официальной, хотя и ложной, версии прошлого Йухана.

Из-за хитросплетения всех этих замыслов и интриг Берник, как ему кажется, теряет контроль над ситуацией. Тогда он выступает с заявлением о том, что он совершил пятнадцать лет назад по отношению к Йухану. Он также разглашает тайные причины своих действий — как и действий всей «четверки» — при строительстве железной дороги. В какой-то момент он рискует подвергнуться всеобщему презрению, но тут же вновь схватывает бразды правления. Берник знает людские слабости и играет на этом. Прежде он говорил Лоне: «Возьми кого угодно — в каждой душе найдешь хоть одно темное пятнышко, которое приходится тщательно скрывать» (3: 332). Теперь же он скрывает собственное «черное пятно».

Представ перед общественностью в роли грешника, готового понести наказание, он внезапно попадает в ситуацию, которая напоминает библейскую притчу о женщине, уличенной в прелюбодеянии. Герой разом играет две роли — как грешника, так и Христа. Он как бы внушает людям: кто из вас без греха, пусть первым кинет в меня камень, — загляните-ка, мол, в свою душу. (А в набросках Ибсена к драме Берник действительно произносит эти слова.) Далее он говорит: «Прошу всех разойтись по домам, успокоиться и вникнуть в дело хорошенько. Когда возбуждение утихнет, тогда и окажется: проиграл я или выиграл своим признанием» (3: 366). Натура дельца в нем неистребима: его главными понятиями по-прежнему являются «проигрыш» и «выигрыш». Он словно предлагает себя и дальше в роли главного городского финансиста.

Иронию можно заметить и в том, что Берник, в сущности, прав: за каждым персонажем найдутся темные делишки — по крайней мере, это касается мужчин. Ибсен хотел подчеркнуть, что общество, представленное в драме, основано на фальшивой морали, и весьма показательно, что за эту мораль ратует такой персонаж, как Рёрлун. Женщины выделяются из общей массы, но они пассивны — и просто не в курсе всех темных делишек. Кто займет главенствующее положение в таком сомнительном обществе? Конечно же, Берник.

Хотя окончательный вердикт общества остается «за кадром», есть все основания полагать, что Берник, как указывает Макфарлейн, в конечном итоге выиграл. На его стороне — сочувствие дам, которые только теперь понимают, что недооценили консула. Лона и Марта могут быть довольны. Они обе опекали молодых, которым желали счастья. Марта тоже

любила Йухана. Но она жертвует своими чувствами, когда ее интересы сталкиваются с интересами Дины. А Берник в глазах Лоны наконец обретает самого себя. Два женских замысла относительно двух главных героев драмы вроде бы осуществились.

Но такой хеппи-энд порождает, как мы уже сказали, много вопросов. Они касаются не только двусмысленного покаяния Берника или иронического освещения финальной сцены. Отношение автора к событиям, в общем, не совсем ясное. Как, например, понимать заключительную реплику Берника: «Только не оставляйте меня вы, преданные, правдивые женщины! В эти дни я узнал также, что истинные столпы общества — это вы, женщины!» Лона тут же поправляет его: «Ну, твоя мудрость весьма ненадежна, зять!.. Нет, дух правды и дух свободы — вот столпы общества!» (3: 369).

Понял ли Берник, о чем идет речь, изменил ли он свой взгляд на женщин? Его заключительная реплика слишком похожа на то, что он говаривал раньше: «Ведь нельзя же всё только о себе думать, — особенно женщинам. Каждый из нас является членом более или менее обширного общества, которое он должен поддерживать и которому должен служить». Все это напоминает нам о сомнительной книжице, которую в начале пьесы местный моралист адъюнкт Рёрлун представляет дамам: «Женщина на службе общества».

Вероятно, не один Берник придерживается традиционных воззрений на роль женщины. Отношение самого автора к данному вопросу не вполне ясно. Образ Лоны Хессель намекает на зарождающееся осознание необходимости женской эмансипации. Марта и Дина внутренне протестуют против угнетения женщины в патриархальном обществе. Но на всем протяжении драмы Лона и Марта служат мужчине, которого они любят и ради которого готовы пожертвовать всем. Такое самопожертвование и является смыслом их жизни.

Когда Берник, мало что понимая, спрашивает Лону, почему она так поступила с ним, та отвечает: «Старая дружба не ржавеет» (3: 367). Такой ответ — слабая попытка прикрыть ее подлинные мотивы. Ибо это — не что иное, как переиначенная пословица: «Старая любовь не ржавеет». Но Берник и теперь не понимает смысла слов Лоны. В той же сцене она открывает ему истинную причину своего возвращения на родину: «Когда Йухан рассказал мне про ту ложь, я поклялась, что герой моей юности снова восстанет передо мной честным и правдивым!» (3: 367).

Для Лоны жизненно важно, чтобы мужчина, пробудивший в ней любовь, узаконил эту любовь и отстоял те ценности, которые,

по ее мнению, придают жизни смысл: истину и свободу. Они-то и заложат основу для «новой эры». Но общество упорно не желает вступать в «новую эру». Лона не видит, насколько Берник плоть от плоти этого общества, как он снова идет по «кривому пути», дабы упрочить свое положение. Но Лона вряд ли является объектом авторской иронии — по крайней мере, сознательной.

Ибсен смотрит на роль женщины неоднозначно, и в его творчестве нередко противопоставляются два различных женских идеала. С одной стороны, мы видим женщину, которая хочет быть независимой и гордой личностью, — Дину. Она не желает быть «вещью, которую берут» (3: 351). С другой стороны, Ибсен пытается возвеличить женщин, которые всю свою жизнь посвящают служению, — это Лона и Марта. Первый тип воплощает активное, «мужское» начало, а второй — это опекающий мужчину добрый дух наподобие Сольвейг.

В «Кукольном доме» и «Привидениях» Ибсен исследует прежде всего первый тип женщин. Но помимо образа Норы нам встречается образ Кристины Линде, которая забывает о себе и находит смысл жизни исключительно в том, чтобы быть полезной окружающим. Два столь различных женских идеала проходят через все творчество Ибсена. Они вновь появляются в его поздних произведениях — таких как «Гедда Габлер» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Женщины и того и другого типа менее зависят от общественных условностей, нежели мужчины. Поэтому они более целостны и естественны в том смысле, что чаще осмеливаются быть самими собой. Но в обществе, которое подавляет «правду» и «свободу», отнюдь не женщины определяют нормы и ценности.

Завершающая «Столпы общества» семейная сцена, когда Берник оказывается в тесном кругу преданных ему женщин, может восприниматься современной публикой как великолепный образец трагикомической иронии. А также образец того, что мы называем «триумфом реализма»: независимо от намерений автора эта сцена убедительно доказывает, что роль женщины в обществе не изменилась. Если даже она не является прямой служительницей общества, то по крайней мере служит мужчинам — столпам этого общества.

Изощренная ирония

Вряд ли современники Ибсена воспринимали финальную сцену пьесы иронически. Но в последующее время, когда социально-историческое сознание изменилось и к риторике той эпохи стали относиться с прохладцей, эту сцену вполне могли

посчитать примером того, что канадский литературовед Нортроп Фрай[73] назвал изощренной иронией. Фрай полагал, что в данном случае сама публика придает сцене иронический смысл: «Ирония, разумеется, является изощренным способом выражения, и главное различие между наивной и изощренной иронией в том, что в первом случае иронизирующий привлекает внимание к самому факту иронии, в то время как ирония изощренная лишь констатирует факты, позволяя самому читателю вкладывать в содержание иронический тон».

«Столпы общества» — драма неоднозначная. Она не дает ясной оценки моральной правоты или позитивного потенциала героев, неопределенно трактует роль женщины в обществе, характеризуется смешением жанров серьезной социальной драмы и сатирической комедии. Такая же неоднозначность характерна для «Врага народа» (1882) — драмы, наиболее близкой к «Столпам общества». Ибсен сам это вполне осознавал. Спустя два дня после завершения работы над пьесой «Враг народа» он писал: «Я еще не знаю, как назвать ее — комедией или драмой; в ней есть элементы и того, и другого, или же она является чем-то средним». Но в промежутке между этими двумя пьесами драматург создает еще «Кукольный дом» и «Привидения» — семейные драмы с широким социальным фоном, где женщина и мужчина представлены трагически несвободными в современном буржуазном обществе, подавляющем всех и вся. В обществе, где семья считается тем не менее — по лицемерному выражению Берника — «ядром общества» (3: 292). Но это «ядро» представляется здоровым только на первый взгляд.

Женская «комедия»

Положение, в котором годами пребывают Нора Хельмер и Элене Альвинг, во многом схожее. Обе героини приняли правила тайной игры — этой, по словам фру Альвинг, «долгой, мучительной комедии» (3: 487). Обе чувствуют, что вынуждены оставаться в таком положении ради тех, кого они любят: Нора — ради мужа, Торвальда, а фру Альвинг — ради сына, Освальда. Они притом терпят гнет общественных условностей, и по этой причине им приходится порой ступать «кривыми путями».

Обе героини постоянно страшатся, что их тайная игра будет раскрыта. Нора, спасаясь от страхов, создала себе мечту, что в случае опасности муж станет ее могучим защитником, рыцарем, который защитит свою возлюбленную. Фру Альвинг рассуждает более реалистически: тяжелый и самоотверженный труд во имя

супруга, а после его кончины — на благо общества, навсегда обеспечит ее семье безупречную репутацию.

В этих драмах Ибсен развивает тот ретроспективный прием, который использовал в «Столпах общества»: завязка действия проступает непосредственно перед тем, как планы героинь, как представляется, вот-вот осуществятся. Успех и блестящее семейное положение кажутся обеспеченными. Но внезапно в их жизни начинают разворачиваться события, контролировать которые они не в состоянии. Прошлое стучится в двери и создает хаос в их, казалось бы, благополучных домах. В итоге обе героини вынуждены взглянуть на себя и свою жизнь по-другому. В этот кошмар они попали из-за мужчин, которых любили, но больше не могут ни любить, ни уважать. Для Норы это супруг, для фру Альвинг — пастор Мандерс и сын Освальд. Переоценивая свое прошлое, женщины также сводят счеты с обществом, которое ответственно за все это. Таким образом, Ибсен действительно выводит женщин на передний план борьбы за «возрождение духа человека», под лозунгами «Правды» и «Свободы».

Из черновых набросков к «современной трагедии» о Норе, а также к «Привидениям» следует, что Ибсен в то время считал положение женщины актуальным общественным вопросом. В своих заметках он использует довольно резкие выражения: женщины совершенно не могут быть самими собой в этом обществе, они подвержены насилию и экономически беспомощны. Образ мыслей Ибсена отмечен влиянием тогдашнего либерализма и весьма схож с идеями Джона Стюарта Милля[74], высказанными в его книге «Угнетение женщин» (The Subjection of Women, 1869), которую в том же году перевел на датский язык Георг Брандес. И Милль, и Ибсен считают, что в данных условиях страдает не только женщина. И мужчина, и общество, и общественная мораль только выиграют от большей свободы и равноправия полов.

Проблема женщин есть проблема всего общества. Ибсен показывает это, рисуя индивидуальный бунт своих героинь с их конкретными судьбами.

«Кукольный дом»

Эту драму можно назвать историей не вполне зрелой женщины, которая внезапно пробуждается и видит, какое на самом деле положение она занимает в семье, — видит ложь, на которой строилась вся ее жизнь. Она обнаруживает, что она замужем и у нее ребенок от чужого человека, который всегда обращался с ней как с куклой, как со своей игрушкой. Нора

думала, что была счастлива, но выясняется, что это счастье основано на гораздо большей лжи и притворстве, чем она предполагала. Поэтому Нора покидает свою прежнюю жизнь — свое неестественное существование в «кукольном доме». Так она делает первый шаг в большой мир, который кажется холодным и страшным. Но в этом мире живет надежда на лучшее. В одном из писем Ибсен так прокомментировал эту ситуацию: «В тот момент, когда она покидает свой дом, для нее, собственно, и начинается жизнь. В этой пьесе большой ребенок по имени Нора должен начать взрослую жизнь, чтобы обрести самого себя».

Эволюцию Норы можно объяснить и по-другому: она вынуждена отказаться от своих иллюзий и от своего любимого слова «чудесно» — потому что это слово больше никак не связано с реальным миром. Теперь она будет использовать другое выражение: «чудо из чудес». С этим связана определенная надежда, которая смягчает тяжелое впечатление от финала, в котором рушится семья и мать должна оставить трех своих маленьких детей.

От «чудесного» к «чуду из чудес»

Интересно, что многие театральные режиссеры испытывали трудности с выражениями Норы «чудесно» и «чудо из чудес». Разумеется, возникает вопрос, вполне ли удачно Ибсен подобрал эти выражения. Они очень похожи и в то же время обозначают два диаметрально противоположных взгляда на жизнь. Некоторые режиссеры даже исключали из постановки выражение «чудо из чудес». Но тем самым они теряли существенную деталь драмы.

Вплоть до решающей сцены, где Нора выясняет отношения с мужем, она говорит о том, как всё «чудесно», тешась иллюзией, что Хельмер возьмет на себя полную и безусловную ответственность за ее поступки, достойно ответит обществу, которое грозится ее осудить. Героиня воспринимает себя как слабое существо, которое должен защищать некто сильный — мужчина, обладающий властью и влиянием в обществе. Этот иллюзорный образ супруга уместен лишь в романтически-патриархальном мире грез. Ибо подлинный Хельмер в духовном плане гораздо менее свободен, чем Нора, и он раскрывается перед ней как жалкий и эгоистичный раб того общества, которое он защищает. Во время решающей сцены в нем говорит не *личность* — общественные институты и авторитеты глаголют его устами.

Автор полностью разоблачает Хельмера, и когда Хельмер видит, что опасность миновала, его откровенная реплика кажется

гротескно-карикатурной: «Спасен! Нора, я спасен!» (3: 444). В этот момент героиня чувствует пустоту, которая обнаружилась за ее грезами о «чудесном» и о своем супруге, и, осознав, что ошибалась, освобождается от иллюзий. В этой ситуации Нора, несомненно, является одной из самых «свободных» героинь Ибсена — в том смысле, что не приемлет никаких уз, сковывающих ее личную свободу. Она хочет оборвать все путы, связывающие ее с мужем. «Обе стороны должны быть вполне свободны», — говорит она (3: 453). Она предлагает мужу развод и новые возможности, которые тот, как она намекает, может использовать для нового брака.

И этому «изменившемуся» Хельмеру она протягивает «чудо из чудес» как соломинку, за которую тот может держаться вплоть до конца драмы, — подавая ему слабую, почти несбыточную надежду, что они когда-нибудь могут встретиться снова как два самостоятельных, свободных человека. «Чудо из чудес» выражает идеальные требования героини и ее мечту о настоящем супружестве, основанном на равноправии.

Утраченные честь и достоинство Норы Хельмер

Но у Норы есть все основания скептически отнестись к словам Хельмера о том, что он может «измениться». В решающем разговоре Хельмер раскрывает свою полную зависимость от патриархального общества, ярким представителем которого он является. Положение и репутация в этом обществе — вот чем Хельмер больше всего дорожит. В окончательном варианте пьесы Ибсен добавил в данную сцену очень важный диалог, в котором выясняется, что Хельмер и Нора совершенно по-разному понимают честь. Он спрашивает: «Но кто же пожертвует даже для любимого человека своей честью». Она отвечает: «Сотни тысяч женщин жертвовали». Для Хельмера честь — это репутация в обществе. Для Норы честь — это достоинство свободного и независимого человека.

Ее проблемой становится то, что она потеряла свое достоинство. В самом деле, она была несвободна, она жила в унизительной близости с человеком, который оказался чужим для нее. Ей невыносимо думать, что она прижила с ним детей. Это вопрос не только ее достоинства, но и морали. Судя по всему, Ибсен разделял позицию своей героини. В том же самом письме он указывает: «С теми взглядами на свое супружество, которые Нора обрела в последнюю ночь, для нее было бы аморально продолжать сожительство с Хельмером. Она не может больше

быть с ним, и поэтому она уходит».

Многие, анализируя «Кукольный дом», упускали из виду, что обретение Норой личной свободы не есть самоцель. Благодаря разрыву с мужем и освобождению она получает возможность стать человеком, который что-то значит как для себя, так и для окружающих. «Такой, какова я теперь, я не гожусь в жены тебе», — говорит она Хельмеру и тут же добавляет, что это касается и ее отношения к детям (3: 452). Героиня с болью осознает, что пока она — ничто и она должна чем-то стать. Именно для этого ей нужна свобода, и, по мнению автора, она имеет моральное право так поступить.

Важно отметить, что Нора намекает на возможность своего возвращения к супружеским узам, которые теперь разрывает, — освободившись как личность, она когда-нибудь может вернуться. Многие современники Ибсена и читатели последующей эпохи упускали этот момент, воспринимая «Кукольный дом» как драму о разводе супругов и не более того. Но тот Хельмер, с которым она могла бы воссоздать семью, должен быть совершенно другим. Ее выражение «чудо из чудес» — нерешительный и слабый намек на такую возможность, в которую она сама вряд ли верит, ибо отныне может полагаться только на собственный опыт. Выражение «чудо из чудес» может указывать на то, что мечта о преображении *Хельмера* не является чистой воды утопией. В набросках Ибсен вкладывает в уста героини еще одно словечко — «чудеса». Когда он впоследствии вычеркнул фразу «Я больше не верю в чудеса», это можно объяснить тем, что он хотел оставить героям шанс — чтобы идеал Норы не остался только идеалом. Следует думать, что Нора верит в свое собственное преображение, иначе она вряд ли ушла бы из дому. А вот относительно Хельмера у нее, конечно, имелись серьезные сомнения.

Голос супружества и голос прошлого

Но «Кукольный дом» — драма не только о супружеских отношениях. Последнее действие, в котором происходит разрыв между Норой и Хельмером, начинается беседой двух людей, переживших кризис своей любви и обретших второе дыхание для совместной счастливой жизни. Мелодраматические чувства Кристины Линде и Крогстада кажутся антитезой индивидуализму Норы с ее жаждой свободы. Ибо в тематическом плане драмы слова Кристины о необходимости обрести то, ради чего стоит жить, являются основополагающей частью целого. Ее голос звучит в драме тихо и легко заглушается громогласными заявлениями

Норы, требующей свободы. Но Кристина понимает, что супруги Хельмеры больше не могут питать иллюзии относительно своего брака. Она руководствуется правдой жизни, полагаясь на разум и рациональные суждения. Как и Крогстада, жизнь научила ее не верить «словам» (3: 432). Реальное действие должно заменить риторику, в этом — залог надежды и счастья для них обоих.

Для Норы реальное действие — тоже единственно возможный выход. Она отвергает все речи Хельмера об обязанностях жены и матери в современном обществе. Он взывает к ее совести, хотя совесть больше не является для Норы законодателем в вопросах морали. Напротив, совесть воспринимается ею как глашатай авторитарного общества, как всеобщая контролирующая инстанция, которая преследует индивидов с новообретенным миропониманием. Так внутри человека возникает конфликт между общественно обусловленной «совестью», коренящейся в прошлом, и новым, более свободным и естественным моральным чувством. Впоследствии Ибсен описывает такого рода конфликты, рассуждая о «Росмерсхольме» (1886), но это описание также подходит для «Кукольного дома» и «Привидений». Правда, со временем Ибсен стал по-другому воспринимать прошлое. Жажда познания стремится от победы к победе. Моральное чувство, «совесть», напротив, очень консервативно. Глубокие корни связывают совесть с традициями и вообще с прошлым. Отсюда — внутренние конфликты.

С такой совестью — своим двойником — Элене Альвинг боролась на протяжении многих лет, но по-прежнему не в силах от нее избавиться. Как она говорит, нечистая совесть заставила ее сотворить идеальный образ мужа, чтобы только не видеть правды. Впрочем, поступки Элене противоречат тем новомодным теориям, которыми она увлеклась.

«Привидения»

Строительство детского приюта в память капитана Альвинга является параллелью к конструированию идеального образа мужа — фарсового персонажа, — которым фру Альвинг занималась в письмах к сыну. Она сама чувствует, что не стоило замалчивать правду, но пастор Мандерс — апостол викторианского общества — без всяких колебаний одобряет ее поведение.

Пастор Мандерс. Разве ваше материнское сердце не запрещает вам разрушать идеалы вашего сына?

Фру Альвинг. А с истиной-то как же быть?

Пастор Мандерс. А с идеалами?

(3: 491)

Пока она видит одну только трусость в том, что под давлением обстоятельств она была вынуждена конструировать для сына ложный идеал. А пастор пытается ее успокоить: «Вы создали в душе вашего сына счастливую иллюзию, фру Альвинг. Не умаляйте значения этого» (3: 492).

Ни пастор, ни сама героиня в тот момент не понимают, что ложь и иллюзия являются крайне сомнительными основаниями для жизни человека. Но в обществе, где они живут, властвуют силы, поощряющие создание ложных идеалов — как для общественного, так и для личного пользования. Задача существующего общества состоит в том, чтобы скрывать настоящую картину жизни сограждан. «Закон и порядок» — вот цель и идеал, а твердокаменная мораль и общественное мнение — эффективные орудия контроля.

Но бунт против этой системы, отнимающей у людей свободу, начинается тогда, когда человек больше не может тешить себя иллюзией, что он живет достойной жизнью. Фру Альвинг сразу после замужества пережила конфликт между своим естественным стремлением к счастью и требованиями, которые предъявило ей общество. Через год супружеской жизни она предприняла отчаянную попытку взбунтоваться и рассталась с мужем.

Но она не смогла сделать то, что, кажется, смогла сделать Нора: противостоять тем силам, которые желали вернуть замужнюю женщину к исполнению семейных обязанностей. Мандерс своими речами вынудил фру Альвинг вернуться: «Ах, ведь в этом как раз и сказывается мятежный дух, в этих требованиях счастья здесь, на земле! Какое право имеем мы, люди, на счастье? Нет, фру Альвинг, мы обязаны исполнять свой долг» (3: 481).

Этот горький опыт научил фру Альвинг сомневаться в ценностях, на которых основано общество. Чтение книг либеральных авторов усилило в ней эти сомнения. Но она сделала любопытное открытие: в этих книгах, по сути, не сказано ничего нового. В них есть то, что многие считают истинным, когда осмеливаются быть самими собой и мыслить свободно. Так понимает жизнь «естественный» человек, а большинство людей либо не понимают этого, либо не смеют признать. К последнему разряду относится и фру Альвинг.

За фру говорит ее сын. Именно он открывает ей глаза на то, как порочно и даже разрушительно общество, к которому она принадлежит и которое накладывает на нее свой отпечаток. Сын

как бы протягивает ей зеркало, чтобы она увидела все это. Героиня думала, что правда о покойном муже, которую она поведала пастору Мандерсу, — ее личное дело. Но благодаря Освальду она понимает, что опустившийся капитан Альвинг — это часть гораздо более масштабной правды.

Освальд в чем-то повторяет опыт своего отца, который в молодости повидал чужие края. Освальд тоже был в больших вольных городах, в Париже и Риме, где живут совсем по-другому. Опыт Освальда соответствует и опыту Берника, приобретенному им за границей, когда его душу еще не разъела ржа захолустного городка.

Освальд — художник, и он непрестанно искал лучшей доли: «Мама, ты заметила, что все мои картины написаны на эту тему? Все они говорят о радости жизни. В них свет, солнце и праздничное настроение — и сияющие, счастливые человеческие лица» (3: 510–511). В этой сцене Освальд рассказывает матери о *жизни,* которой она никогда не жила. Он предлагает ей эту жизнь как альтернативу обществу, которое она знает и которому принадлежит.

Затем он говорит, что не мог жить дома — иначе все хорошее в нем превратилось бы в дурное. И тогда она внезапно видит молодого лейтенанта Альвинга в новом свете. Благодаря этому ей приходится пересмотреть свое отношение к мужу. Молодой лейтенант Альвинг был бодрым, жизнерадостным человеком, в его характере была детская непосредственность: фру называет его «жизнерадостным ребенком» (3: 518). Но в пиетистской среде, враждебной всему живому, он закостенел и сломался.

А что же она? Она откровенно признаётся, что отравила жизнь мужу: «Меня с детства учили исполнению долга, обязанностей и тому подобное, и я долго оставалась под влиянием этого учения. У нас только и разговору было, что о долге, обязанностях — о *моих* обязанностях, о его обязанностях… И боюсь, что наш дом стал невыносим для твоего отца, Освальд, по моей вине» (3: 519).

Теперь фру Альвинг оценивает покойного мужа совсем по-другому. Он ведь как бы олицетворял ту жизнь, которую Освальд пытался запечатлеть в своих картинах, — «прекрасную, светлую, свободную жизнь» (3: 479). Фру Альвинг чувствует, что она должна наконец сказать сыну правду о судьбе отца — но так, чтобы тот не перестал быть идеалом ни для сына, ни для нее самой. Она освободилась от гнета общества и от гнета прошлого — теперь она воспринимает прошлое более адекватно. Ложный образ «столпа общества» Альвинга рассыпается в прах.

Но прозрение к фру Альвинг приходит поздно, слишком

поздно. Она очень долго пребывала в плену у прошлого на Росенволле. Ибо Освальд должен безвинно страдать — не только за «грехи отцов», как ему сказал когда-то врач, но и за те преступления, которые общество и мать совершили по отношению к Альвингу.

Буржуазный бунт

Трагическая ирония пьесы состоит в том, что, когда у фру Альвинг наконец открываются глаза на свое прошлое, надеяться ей уже больше не на что. Героиня, подобно царю Эдипу, считала себя невиновной и вдруг осознает всю тяжесть своей вины. К этому и приводит ее трагический анализ прошлого. (Выражение «трагический анализ» было использовано Шиллером применительно к ретроспективной технике драмы Софокла.) И та самая фру Альвинг, которая хотела трудиться во имя свободы и фактически уже стала свободной — правда, лишь в интеллектуальном отношении, — теперь оказывается в ловушке. Так она становится жертвой того общества и того прошлого, с которыми всю жизнь пыталась бороться, чувствуя в то же время неразрывную с ними связь. В душе у нее год за годом тлели угольки бунта, но «привидения» в ней оказались сильнее. Героиня примкнула к тем, кто «боится света», к тем, кто изгоняет солнце как из собственной жизни, так и из жизни других.

В «Привидениях» Ибсен резко критикует общество и его авторитеты, разрушающие жизнь людей. Но он также критикует и ту представительницу данного общества, вызывающую наибольшие симпатии, которая является в данном обществе единственным бунтарем. Именно описание борьбы фру Альвинг с «привидениями» в ее душе и показывает глубокое проникновение Ибсена в психологию гражданского бунта. Но бунтующая героиня также несет свою долю ответственности за общество, которое отвергает «Правду и Свободу» и противится каким-либо переменам. *Фру Альвинг — мятежница, которая страшится собственного бунта.*

Когда наконец всходит солнце, фру Альвинг полностью признаёт право всего живого *на свет и радость.* В ней еще теплится надежда на то, что они с сыном тоже смогут участвовать в этой светлой жизни, хотя она знает, что сын серьезно болен. Но Освальд отклоняет ее «слова» и просит признать только горькую правду: его жизнь утекает с каждой минутой, и ей придется в одиночку нести всю тяжесть этой трагедии.

И тут сраженный болезнью Освальд произносит одну из

самых потрясающих фраз во всей драме: «Мама, дай мне солнце» (3: 526). Но это не «слова» в привычном понимании, это выражение того, что надежды больше нет, дальнейшее счастье невозможно. От матери, давшей жизнь ребенку, требуют невозможного — помочь этому ребенку умереть. Безумная просьба Освальда прямо связана с трагическими реалиями драмы — как и с трагизмом реальной жизни.

Правда, свобода и естественность

В драмах «Столпы общества», «Кукольный дом» и «Привидения» Ибсен всесторонне анализирует человеческую склонность к риторике. Мы неоднократно видим, как его герои используют риторику для того, чтобы держаться подальше от реальной жизни. Возникает впечатление, что Ибсен и сам сознательно культивирует риторику. В «Привидениях» — в этой концентрированной буржуазной трагедии — отсутствует какая-либо афористическая концовка, здесь нет пропаганды «Правды и Свободы» или «чуда из чудес» как безусловно позитивных жизненных ценностей. Лишь *солнце* остается выражением идеальной, естественной жизни, которую никто не может отвергнуть. И солнечный свет здесь вполне конкретен — он озаряет финальную сцену до самого конца.

В этих трех драмах Ибсен отстаивает право *естественного* человека на *естественную* жизнь, подвергая критике общество, его нормы и идеалы. Потому что именно общество, этот гигантский коллектив, мешает развитию естественного человеческого начала. Дина мечтает о таком обществе, в котором люди просто-напросто «естественны». Нора жаждет вырваться из построенного для нее «кукольного дома» и стать «человеком». Идеал Освальда — люди, которые умеют радоваться жизни. Такие представления могут вызвать ассоциации с идеями Руссо и романтиков, тем более что они рисуют позитивный образ человека как личности, а не как гражданина. В регламентированном обществе индивид вынужден отказываться от естественного права быть самим собой.

Хотя Ибсен от пьесы к пьесе все осторожнее пользовался девизами и афоризмами, он поднимал те же самые проблемы, защищал те же самые ценности, что и прежде. Это касается и лозунга «Правды и Свободы», которых лишен человек, будучи членом общества.

Но «Правда и Свобода», как представляется, имеют в творчестве драматурга и другое значение. Это требования к

самому себе как *художнику-реалисту*. От пьесы к пьесе Ибсен ставит перед собой все более трудные задачи. Постепенно он позволяет себе все большую свободу по отношению к буржуазной действительности и в этом встречает наибольшее понимание публики. «Правда и Свобода» поэтому могут считаться девизом самого Ибсена как художника, который чувствовал, что он *должен* написать «Привидения», и который утверждал: «Для меня высшее и первейшее жизненное условие — свобода» (4: 712).

Почему же современники так враждебно приняли «Привидения»? Никогда еще Ибсену не приходилось сталкиваться с такой жесткой критикой, как после выхода этой драмы. Почему публика не оценила этого шедевра — и не услышала, что в пьесе мечтают о лучшей жизни?

Провокация, шедевр и лучшая жизнь

Ибсена еще долго поливали грязью после того, как он позволил своим героиням — представительницам буржуазного общества, которые жаждали самореализации, — оставить мужей и маленьких детей. Для патриархального общества было более чем возмутительно простое предположение, что женщина *может* взбунтоваться. Но самой чудовищной провокацией было то, что Ибсен в «Привидениях» указал, каковы бывают последствия, если замужняя женщина *не* идет на бунт, но смиряется под бременем своих обязанностей и под давлением общества.

Мало того, автор выставил на всеобщее обозрение личную жизнь героев, раскрыв прошлые и нынешние секреты уважаемого семейства. Срывая блестящую мишуру с высокопоставленных членов общества, драматург показывает нам темный и хаотичный мир. А в этом мире — распущенность и супружеские измены «столпов общества», наследственная болезнь, о которой стыдно сказать вслух, беспощадная война между супругами, где побеждает женщина, купля и продажа на *брачном рынке,* сожительство, не освященное церковью, и тут же представитель этой церкви, который из трусости позволяет втянуть себя в компанейские отношения с мошенником и будущим хозяином борделя.

Но и этого как будто недостаточно. Ибсен намекает на сексуальные отношения между сводным братом и сестрой, ставит под сомнение непререкаемый авторитет родителей, а в финале драмы допускает возможность эвтаназии. Да, в жизни семейства Альвингов в усадьбе Росенволл много подводных камней и откровенной мерзости. Всего того, в чем порядочное общество не

может и не желает признаться.

Тайная игра фру Альвинг

Фру Альвинг откровенно говорит, что играла долгую и мучительную «комедию» только из страха перед мнением окружающих. Она была несвободна и склонялась перед сомнительными кумирами этого общества — «законом, порядком и долгом», — которые в глубине души презирала. Она уверена, что эти ложные святыни могут послужить причиной «всех бед на земле» (3: 491). А вот пастор Мандерс убежден, что даже самая беспардонная ложь бывает во благо. В лучшем случае он просто наивен.

Больше всего возмущало современников, пожалуй, то, что Ибсен прямо указывал на причинно-следственную связь между «идеями, принципами и системами», на которых покоится общество, и всеми его пороками. Ибсен хорошо понимал, что «Привидения» могут вызвать бурную реакцию, и она оказалась действительно бурной.

Он писал своему издателю:

> «Выпады критиков и всю ту чепуху, которую пишут о „Привидениях“, я воспринимаю совершенно спокойно. Я был к этому готов. Когда вышла „Комедия любви“, в Норвегии шумели столь же громко, как и сейчас. Так же нападали на „Пера Гюнта“, на „Столпы общества“ и на „Кукольный дом“. Но и на сей раз вся эта шумиха стихнет, как бывало и прежде».
>
> *(письмо к Фредерику Хегелю от 2 января 1882 года)*

На следующий день он пишет о том же Георгу Брандесу, отмечая сумбурность, присущую отзывам норвежских критиков. По мнению Ибсена, это объясняется тем, что в Норвегии под видом критиков процветают «замаскированные богословы», которые в результате своих штудий потеряли способность судить о характерах и поступках людей. Зато практическим их талантам схоластика отнюдь не мешает. Поэтому богословы и являются превосходными бюрократами, «коммунальными дельцами», а вот критики из них никудышные.

В том же письме Ибсен делится с Брандесом своими впечатлениями о современном обществе, о консерваторах и либералах, чьей критике он подвергся: «А что сказать о так

называемой либеральной прессе? Ну и вожаки, которые говорят и пишут о свободе и свободомыслии, а в то же время являются рабами предполагаемых требований и мнений подписчиков. Я все более и более убеждаюсь в том, что есть нечто деморализующее в занятии политикой и в том, чтобы принадлежать к какой-либо партии. Ни при каких обстоятельствах, никогда не примкнул бы я к партии, имеющей за собой большинство. Бьёрнсон говорит: „Большинство всегда право“. И в качестве политика-практика, верно, и приходится так говорить. Я, напротив, вынужден сказать: „Меньшинство всегда право“. Само собой разумеется, я при этом не имею в виду меньшинства, состоящего из отсталых людей, которых опередила огромная срединная партия, называемая у нас либеральной. Я говорю о меньшинстве, которое идет впереди и которого большинство еще не догнало. По-моему, правы те, которые ближе всего к союзу с будущим. Крайне неприятно задевает меня также эта наша некультурная, топорная манера полемизировать. Весьма похвальные в общем стремления демократизировать наш общественный строй привели невзначай к тому, что мы порядочно подвинулись по пути к усвоению нашим обществом плебейского пошиба. Духовное благородство пошло у нас на убыль…» В этих высказываниях четко очерчена авторская позиция, которая отразится потом в пьесах «Враг народа» (1882) и «Росмерсхольм» (1886). В основу сюжета этих пьес легло противостояние различных партий в Норвегии.

Не менее ожесточенно критиковали «Привидения» и за пределами страны. Драму заклеймили все скандинавские театры. Характерно высказывание цензора Королевского театра Копенгагена: он утверждал, что в этой драме налицо «отвратительный, болезненный лейтмотив, а также отрицание морали, которая является основой общественного порядка». Со временем пьесу все же начали ставить на сцене, прежде всего в маргинальных театральных кругах. Спустя несколько лет после ее выхода отдельные прогрессивные режиссеры рискнули поставить пьесу в Германии и Франции. Но в викторианской Англии даже спустя десять лет «Привидения» были встречены суровым неодобрением.

Шедевр

Негативная реакция не дала публике разглядеть в «Привидениях» шедевр драматургии. Очень немногие осознали, что драма не только была вызовом буржуазному обществу, но и провозглашала естественное право человека на лучшую жизнь.

Эта лучшая жизнь представлена как альтернатива существованию среди «привидений», на которое обрекают человека господствующие в обществе принципы.

Лишь немногие сохраняли спокойствие на фоне всеобщего возмущения драмой. Профессор классической филологии П. О. Шётт[75] писал, что в «Привидениях» Ибсен сумел воссоздать античную трагедию в современной форме. Эта точка зрения оказалась верной: во многих отношениях драма стала настоящим прорывом в истории театра. Автор сумел придать семейной драме подлинно художественную форму и показать в ней *судьбу* современного человека — чего так долго недоставало европейскому театру.

В благополучном и благоустроенном доме фру Альвинг вокруг хозяйки постепенно сплетается сеть. За долгие годы у нее созрели определенные замыслы, и она получила возможность их осуществить. Но каждый шаг, предпринятый ею, выражает не только ее свободу, но и бессилие. Подобно царю Эдипу, фру Альвинг начинает прозревать относительно прошлого, которое, как ей казалось, находится в ее власти. Она думала, что можно спрятать концы в воду. Но в итоге она вынуждена признать свои грехи — прошлое становится для нее роком.

Кое-что оправдывает героиню и «объясняет» ее поступки. В каком-то смысле она — жертва общества, в котором жила. Но она ведь позволила этому обществу манипулировать собой. Тем самым она сплела нити судьбы в паутину, в которой и запуталась. В финале ей приходится признать, что пастор Мандерс *отчасти* был прав, называя ее супругой и матерью, отягощенной чувством вины. В тот момент он даже не подозревал, какая горькая правда содержится в его словах. Позже становится ясно, что героиня совершила тяжкий грех — как против своего мужа, так и против своего сына, о чем пастор не догадывается.

Фру Альвинг отвергла главные устои бытия — свет, тепло, радость и свободу. Тем самым она предрешила свою судьбу. Когда фру Альвинг понимает это, уже слишком поздно. В финальной сцене она оказывается беспомощной пленницей в своем собственном доме: двери заперты и она не может выйти, а помощи ждать неоткуда. Занавес опускается — она погружена в глубокое отчаяние по поводу судьбы сына и собственной судьбы. И когда в дом Альвингов наконец проникает солнечный свет, вокруг фру сгущается темнота. «Привидения» вновь одерживают победу. Так Ибсен завершает основную трагическую линию драмы, действие которой подчинено строгой причинно-следственной связи.

Больше всего в этой драме впечатляет то, что Ибсен сумел

сделать прошлое частью настоящего. Ибо она рассказывает именно об этом — как события прошлого продолжают влиять на героев. Прошлое предстает перед ними неким призраком, «привидением», поскольку герои так и не рассчитались с ним. Отношения с этими призраками происходят во мраке — они не выносят дневного света. Лона Хессель в «Столпах общества» пыталась «проветрить» несвободное общество маленького городка. В «Привидениях» солнечный свет — символ иной, полнокровной жизни. Освальд прибыл издалека, он несет с собой надежду. Он — «блудный сын», отстаивающий идею спасения.

Такова главная идея драмы и таков смысл ее названия. Для фру Альвинг «привидения» суть некие глобальные силы, губящие всякую жизнь. В одной из самых значимых реплик драмы она говорит: «Когда я услыхала там, в столовой, Регину и Освальда, мне почудилось, что предо мной выходцы с того света. Но я готова думать, что и все мы такие выходцы, пастор Мандерс. В нас не только сказывается то, что перешло к нам по наследству от отца с матерью, но дают о себе знать и всякие старые отжившие понятия, верования и тому подобное. Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко, что от него не отделаться. Стоит мне взять в руки газету, и я уже вижу, как шмыгают между строк эти могильные выходцы. Да, верно, вся страна кишит такими привидениями; должно быть, они неисчислимы, как песок морской. А мы, жалкие трусы, так боимся света!»

Но пастор протестует против подобных мыслей фру Альвинг, поскольку они выражают бунтарские настроения и сродни радикальным идеям эпохи, грозящим разрушить существующий порядок вещей.

Таким образом, в слове «привидения» запечатлен опыт фру Альвинг, которая осознала ужасающую власть прошлого над настоящим. Это понятие синонимично понятию троллей в «Пере Гюнте», которые олицетворяют негативные силы в душе человека, мешающие ему быть самим собой. Как и тролли, привидения не терпят дневного света — они действуют во мраке и удерживают человека в своем плену. Но хуже всего, когда сам человек боится солнца, боится свободы. Свое прошлое человек знает, а вот будущее вызывает в нем страх.

Несколько парадоксально, что Ибсен, столь ярко изобразивший человека, пребывающего в плену своего прошлого, себя самого называл всегда человеком будущего. В то же время это вполне логично, потому что именно силы прошлого являются главным препятствием для построения светлого будущего. Эти силы господствуют в настоящем и дают основания для мятежа, который, по мнению Ибсена, просто необходим. Сам он не

сомневался в том, что борется за правое дело. Он был убежден, что будущее на его стороне — и оценит такие его пьесы, как «Привидения».

Власть бессильных: «Враг народа»

Идеология либерализма строится на принципах свободы личности и незыблемости ее основных прав. Но в 1872 году, когда выступления Георга Брандеса вызвали ожесточенную полемику в обществе, либеральные датские газеты отказались его поддержать. Узнав об этом, Ибсен написал Брандесу, что удивляться тут нечему, ибо так называемые либералы на самом деле являются злейшими врагами свободы. Не стоит рассчитывать и на тех, кто по тем или иным соображениям встанет на твою сторону. Вовсе не факт, что их поддержка усилит твои позиции. Я убежден, пишет Ибсен, что «одинокий — сильнейший» (4: 700).

Эта идея стала одной из самых излюбленных «истин» в творчестве драматурга, которым была уготована долгая жизнь. В 1882 году он вкладывает ту же сентенцию в уста своего героя Томаса Стокмана. Хотя Ибсен вряд ли бы подписался под всеми словами Стокмана, в данном случае, кажется, это их общее мнение. Ведь последнее из многочисленных открытий доктора заключается в следующем: «Самый сильный человек на свете — тот, кто наиболее одинок!» (3: 632).

В том и заключается парадокс: аутсайдер силен как раз тем, что не имеет силы, оставаясь вне сферы влияния авторитетов и политических марионеток. Таков идейный смысл финала драмы. Но по ходу действия Стокман делает и другие открытия — прежде всего, узнаёт правду о либералах с их «независимой прессой». Доктор исследует важнейший вопрос: как личность подавляется «демократическим» большинством общества, бюрократией и власть имущими? Это делает произведение Ибсена актуальным на все времена.

Одним из тех, кто оценил универсальность содержания этой драмы, был Артур Миллер[76], автор пьесы «Смерть коммивояжера» (1949), которая вошла в число лучших произведений, критикующих американское общество. Год спустя Миллер взялся за переработку «Врага народа», стремясь «адаптировать» драму Ибсена к американским реалиям. В завершающей части драмы он отходит от оригинала настолько, что искажает авторский замысел.

У Миллера в финальной сцене толпа агрессивно настроенных обывателей приближается к дому, где живет доктор. Фру Стокман в отчаянии вопрошает, что происходит. Доктор безуспешно пытается ее успокоить. Единственное, что он может сказать ей: мы боремся за правое дело, поэтому мы одиноки. «Но это дает

нам силу. Мы — самые сильные люди на свете…» Толпа выкрикивает угрозы — это лишь укрепляет решимость доктора и его домочадцев. Готовясь к схватке, доктор говорит: «…А сильным нужно учиться быть одинокими!»

Тем самым Миллер полностью изменяет финал ибсеновской драмы. У Ибсена само одиночество *придает* человеку силу, одиночка *уже* силен благодаря своему одиночеству. Доктор Стокман в оригинале не подвергается нападению агрессивно настроенной толпы — она отступает. Среди своих ближних — немногих избранных, поддерживающих его, — доктор чувствует себя в относительной безопасности.

Возможно, Миллер изменил финал пьесы таким вот образом потому, что был встревожен кампанией преследования «антиамериканских элементов», развернувшейся в США при президенте Маккарти, в атмосфере лжи и фашиствующего экстремизма. Кроме того, в миллеровской версии драмы главным оратором на сходке горожан выступает Петер Стокман, представитель власти и главный обвинитель. Он яростно нападает на своего брата, называя его революционером и врагом общества. (Американская публика, судя по всему, усматривала явную иронию в намерении доктора эмигрировать в… Америку!) Самому доктору дают слово ближе к концу собрания, и его быстрее, чем в драме Ибсена, вынуждают замолчать.

И в описании этой сходки, и в трактовке финала пьесы Миллер сильно расходится с Ибсеном, которому присущ некий духовно-аристократический радикализм. Однако в обеих версиях драмы выражается убежденность в том, что сознание большинства людей формируется обществом, и это роковым образом меняет жизнь каждого индивида. Большинство этого не замечает, но Стокман видит, что данное общество посягает на естественные права человека и лишает его свободы. Это открытие побуждает героя протестовать. В том и состоит универсальность содержания ибсеновской драмы, давшая Миллеру возможность переработать ее в соответствии с реалиями США.

Еще раньше некоторые режиссеры и писатели подметили, что драма Ибсена, с некоторыми оговорками, может быть весьма актуальна в эпоху общественных потрясений. В России накануне революции 1905 года известный русский театральный деятель К. С. Станиславский сыграл роль доктора Стокмана. Эта роль была для него одной из самых любимых. Станиславский так взволновал публику словами о правде и свободе, что представление пришлось прервать. В автобиографии он писал, что из-за этого в театре разыгралась *настоящая* сцена народных волнений.

Во Франции драма Ибсена была поставлена в театре «Эвр» в 1898 году, в ознаменование семидесятилетия драматурга. Тогда в самом разгаре было дело Дрейфуса[77], и Эмиль Золя яростно обличал французское правосудие. Режиссер Люнье-По[78] несколько изменил текст драмы, дабы подчеркнуть ее актуальность, и спектакль вызвал бурные волнения. Для публики доктор Стокман стал явной параллелью Золя — одиночке, живущему по совести и героически борющемуся против власть имущих. Обвинения доктора воспринимались как обвинения Золя. Актеров на сцене постоянно прерывали криками «Да здравствует Золя!» — и представление длилось вдвое дольше назначенного времени. Год спустя «Враг народа» был вновь поставлен в том же театре, и вновь в атмосфере горячего энтузиазма и жесткой конфронтации.

Возможно, это самый известный пример того, как драма Ибсена смогла сплотить зрителей под знаменем Правды и Свободы. Таких примеров можно привести еще несколько — из других стран и частей света. Несмотря на это, драма «Враг народа» не приобрела особого значения для исследователей творчества Ибсена. Многие считали, что она слишком проста, что ей недостает характерной для Ибсена глубины и художественных достоинств. Но такую оценку можно вполне резонно подвергнуть сомнению.

Врач и патриот своего города

Томас Стокман — врач в небольшом приморском городке. Кроме того, он работает на новом здешнем курорте, которым гордятся местные жители и который призван стать для городка основной статьей дохода. Главным представителем власти в этом маленьком обществе является родной брат доктора Петер, исполняющий обязанности фогта, полицмейстера и председателя правления курорта. Занимая такое положение, он стоит намного выше Томаса и ревниво делит с ним славу строителя курорта: идея строительства принадлежала доктору, а Петер воплотил ее в жизнь. Родство с Томасом всегда доставляло ему как представителю власти различные неприятности — и теперь он ожидает еще одной.

Случаи странных заболеваний во время предыдущего курортного сезона наводят доктора на мысль, что целебный источник может быть инфицирован, и в начале драмы он получает этому подтверждение. Такое открытие, разумеется,

накладывает на него определенные моральные обязательства и как на врача, и как на человека, радеющего о благе общества, и как на патриота своего городка. Для него дело представляется предельно простым и ясным: каждый, поставленный перед таким научным фактом, должен радоваться, что может вовремя принять меры предосторожности и избежать неприятной ситуации. Доктор не в силах представить, что кто-то откажется принять необходимые меры в связи с результатами химического анализа курортной воды. По идее все обязаны его поддержать, дабы спасти наивных обывателей, желающих оздоровиться на курорте и вместо этого заболевающих.

Вопрос совершенно ясен, и в этом плане характерна реплика фру Стокман: «Вот счастье, что ты вовремя открыл это!» (3: 547). Но дочь Стокмана Петра усугубляет напряжение своими словами о том, что доктор был прав в прежних спорах со строителями курорта. Еще на стадии планирования доктор указывал, что водозаборное устройство должно находиться гораздо выше, чем они решили. Но в тот раз никто не прислушался к доктору. Петер, видимо, воспринял это как очередную фантазию Томаса. «Да, идей у моего брата в свое время было хоть отбавляй», — говорит он редактору Ховстаду, еще не услышав дурные новости (3: 536).

Когда подозрение об инфицированности источника становится фактом, Петра спрашивает, какова будет реакция дяди Петера. Вопрос весьма интересный. Важно заметить, что на протяжении всей драмы женские персонажи задают вопросы по существу и адекватно реагируют на происходящее. В разворачивающейся общественной и местной политической борьбе роль женщин в целом второстепенна, но их реакции являются определяющими импульсами в развитии морального противостояния. Женщины представляют тот эталон, в соответствии с которым «измеряются» мужчины. И, как выяснится, лишь немногие ему соответствуют.

Экология и «экология»

Письмо из университета, подтверждающее подозрения доктора, знаменует собой конкретную и очевидную завязку действия. Драма Ибсена, как полагают, стала первой в истории литературы пьесой, посвященной проблемам охраны окружающей среды. Экологическая проблематика, без сомнения, способствует тому, что драма не теряет своей актуальности, что было широко использовано как в театральной практике, так и в системе школьного преподавания. В каком-то смысле это вполне

объяснимо, потому что Ибсен выявляет тесную связь между экологическими и экономическими проблемами. Он показывает, как разумный и благородный образ мыслей деградирует под влиянием материальных соображений, которые часто выдаются за политические.

Городской фогт — типичный, если не сказать выдающийся, представитель бюрократии и силовой политики. Дабы нейтрализовать последствия открытия, сделанного братом, он желает пересмотреть дело, не вынося его на суд общественности. А когда он узнает, что дело уже получило огласку, то делает всё, чтобы его замять. Он прямо препятствует тому, чтобы разоблачительная статья доктора была опубликована в газете. Ведь в этой статье содержатся резкие нападки на ответственных лиц, в первую очередь — на самого фогта как председателя правления и главного инициатора размещения приемника воды в неподходящем месте.

Фогт боится, что это дело может поколебать у сограждан веру в его руководящие способности и тем самым негативно повлиять на его общественное положение и авторитет. Без каких бы то ни было оснований и вне связи с результатами лабораторных исследований фогт сочиняет ответное послание — «краткое резюме, как надо смотреть на дело… с точки зрения здравого смысла» (3: 584).

Городской фогт из этой пьесы Ибсена стал универсальным образом бюрократа и защитника устоев общества — типаж, легко узнаваемый и в наше время. Подобные личности всегда убеждены, что они чуть ли не в одиночку отстаивают общественные интересы, реальные «факты», по их выражению. В данном случае «фактом» для фогта является то, что он называет «сооруженной водопроводной сетью» (3: 563). А «факт» доктора — загрязненный источник — это что-то совсем другое, требующее затрат и работы.

Хотя скандал с загрязнением вод и завязывает действие, экологические проблемы, строго говоря, не являются основными для драмы. Главная задача Ибсена — показать, каково подлинное отношение общества к «Правде и Свободе», тщательно скрываемое за напыщенным пустословием. И как человек, самоотверженно работающий на благо общества и желающий «очистить» его, начинает обвиняться в том, что он своей деятельностью это общество «загрязняет». Вместо того чтобы *решать* существующую проблему, хотят избавиться от человека, который на нее указывает. Что же в силах предпринять тот, кто дерзнет бороться за правое дело?

Если пьеса отражает настроения самого Ибсена, то их можно

сформулировать так: никто не хочет прислушаться к тому, что он говорит, весь народ враждебен по отношению к автору. Ибсен не раз признавался, что его посещали такие мрачные мысли. Но «Враг народа» не рассказывает о трагической судьбе правдолюбца. Напротив, пьеса отмечена как «серьезностью», так и юмором, в ней видны ирония автора и его интеллектуальное превосходство над своими героями. Образ доктора не является автопортретом Ибсена, хотя кое в чем они, несомненно, сходятся. Это касается некоторых их бескомпромиссных суждений, а также жизненного опыта — и автор, и его герой испытали на себе лицемерие общества и несвободу в нем.

Прежде чем закончить разговор об экологической проблематике драмы, мы должны констатировать, что позиция доктора в деле защиты окружающей среды постепенно становится довольно сомнительной. Он хочет перенести водозаборное устройство, чтобы питьевая вода стала безопасной для здоровья, но при этом его совершенно не волнует сам источник загрязнения. Ядовитые выбросы кожевенных заводов в Мельничной долине, особенно с предприятия, принадлежащего тестю доктора, по-прежнему будут отравлять воду в тех местах, где расположены курортные ванны. Возникает впечатление, что в пылу борьбы Стокман забывает, что он сам проводил анализ воды на курорте и сделал заключение, что ее опасно не только пить, но и употреблять для купания.

Хотя в последнем действии доктор вновь касается этих вопросов, проблема защиты окружающей среды не слишком его занимает. Дело в том, что он начинает видеть загрязнение совсем другого рода, которое ему — как и самому Ибсену — представляется гораздо опаснее. Именно здесь мы подходим к основному вопросу драмы.

Правда и «правды»

И все же тот факт, что Ибсен выбрал экологическую проблему для завязки конфликта, свидетельствует об оригинальном и смелом подходе. Открытие доктора и его «правда» связаны с университетской ученостью, с объективным знанием. В этом отличие от предыдущих драм Ибсена, где герои отстаивают такую «правду», которую всегда можно оспорить или отвергнуть, убедившись в том, что за этой «правдой» кроются нечистые мотивы. Таким образом, вместо самой проблемы обсуждать приходится мнения и характеры персонажей. Во «Враге народа» все по-другому: за плечами главного героя, который

провозглашает свою «правду», нет сомнительного прошлого, и натура его отнюдь не противоречит тому идеализму, который должен быть движущей силой его поступков. У доктора есть неоспоримые доказательства своей правоты. Если бы этих доказательств *не было*, противники Стокмана имели бы гораздо больше шансов выиграть дело (и сама драма была бы совсем другой).

Другие открытия, которые делает доктор по ходу действия, вытекают из этой первой и несомненной правды, которую он открывает своим согражданам. Все последующие «правды», можно сказать, базируются на правде первого открытия. Ибо доктор уверен, что он прав, — и его противники тоже знают об этом.

Доктор Стокман по натуре — добрый человек, любящий сограждан, неутомимый в стремлении принести пользу своему городу и открытый для новых, позитивных веяний, олицетворяющих будущее. В городе его любят, он человек приятный и гостеприимный, нескучный за столом и за рюмкой — но в то же время он наивен, упрям, импульсивен, его легко можно обвести вокруг пальца.

Стокман — ученый, он верит в существование реалий, которые невозможно увидеть невооруженным глазом. Однако он долгое время не замечает реальности, которая его окружает и которую он постепенно учится воспринимать. Жена доктора Катрине говорит, что, хотя он и самый образованный человек в городе, его очень легко одурачить. К тому же он невероятно вспыльчив и раздражителен, рассеян и не чужд мужского шовинизма, но все это вряд ли умаляет то хорошее впечатление, которое он производит.

Доктор — один из немногих персонажей в творчестве Ибсена, которые просто переполнены жизненной энергией. Пожалуй, лишь Пер Гюнт может сравниться с ним в смешливой интеллектуальной беспечности. Параллель между этими двумя героями можно продолжить: отправной точкой для Ибсена при создании обоих образов послужили разочарование и обида. Однако в процессе работы произошли изменения, приведшие к тому, что пьеса стала излишне эксцентричной.

Образ доктора родственен образу *дурака*, и в обществе он нередко играет роль большого и шумного шута. Поэтому его образ весьма подходит для театральных актеров — если они не стремятся показать доктора как такового, но стараются сохранять верный баланс между серьезным и комическим, между честной деятельностью во благо людей и рискованными выпадами, которые предпринимает герой, спровоцированный откровенной глупостью. Для актера сохранять такой баланс будет нелегко —

ибо зритель должен одновременно сопереживать доктору и дистанцироваться от него.

Ибсен писал театру в Кристиании, что драма должна представить публике «естественную правду — иллюзию того, что всё происходящее реально и ты сидишь и смотришь на то, что происходит в самой жизни». Поэтому он предостерегал постановщиков и актеров от всякого «карикатурного преувеличения».

В этом действительно есть соблазн, ибо как образ доктора Стокмана, так и пьеса в целом родственны народной комедии с ее типичными представителями «местной среды». Ибсен долго не мог решить, как обозначить свою драму — «комедия» или же «пьеса». В конце концов он выбрал второе.

Владелец типографии Аслаксен со своим вечным требованием вести себя умеренно в любой ситуации — самая комедийная фигура пьесы. Стремление к сдержанности вошло в кровь и плоть героя — настолько, что стоит ему открыть рот, как мысль об умеренности тут же вытесняет все другие мысли. На сходке горожан он, как автомат, запинается на одних и тех же фразах: «Я тихий, мирный человек, стоящий за благоразумную умеренность… и… умеренное благоразумие» (3: 595). В то же время он достойный представитель той социальной группы, на которую Ибсен хотел обратить особое внимание: компактного большинства с его трусливым и опасливым подчинением «общественному мнению».

Среда и происхождение

По воле автора действие этой пьесы происходит в той же самой среде, что и действие пьесы «Союз молодежи» (вероятно, «Столпов общества» тоже). Упоминаются некоторые общие персонажи, но лишь один из них появляется на сцене: владелец типографии Аслаксен. Он радикально изменил свое отношение к алкоголю и добился некоторого влияния в здешнем обществе благодаря тому, что стал председателем общества умеренности и союза домохозяев. В дальнейшем мы узнаем, что адъюнкт Рёрлун по-прежнему занимается в городе своей пиетистско-воспитательной деятельностью, а Ховстад занял место нынешнего амтмана Стенсгорда на посту редактора «Народного вестника».

В пьесе слышатся отголоски политической борьбы, разгоревшейся в Норвегии в те напряженные годы, которые предшествовали победе парламентаризма. На повестке дня — демократия и подготовка к выборам в местные органы власти.

Борьба, завязавшаяся между правыми и левыми, спустя несколько лет легла в основу пьесы «Росмерсхольм» (1886), где так называемая либеральная пресса тоже представлена слабохарактерным оппортунистом, редактором Педером Мортенсгором — духовным собратом Ховстада.

Не приходится сомневаться, что Ибсен питал почти патологическую ненависть к этому типу людей. И показательно, что именно *женщина,* Петра, является разоблачить и заклеймить позором Ховстада и ему подобных. Он потерял лицо, как и радикал Биллинг, сотрудник того же «Народного вестника». Очевидно, что журналистская среда разлагает людей: третий ее представитель, владелец типографии Аслаксен, оказывается безвольным почитателем авторитетов. Несмотря на свои громкие слова о свободе прессы и ее значении, все трое начинают понимать, что так называемая свободная пресса на самом деле управляется подписчиками и общественным мнением.

Аслаксен так же боится перемен, как и ультраконсервативный фогт Стокман; фогт понимает это и делает Аслаксена своим главным союзником в том, чтобы принудить своего брата — доктора — к молчанию. По словам владельца типографии, его сердце целиком принадлежит народу, а вот разум склоняется на сторону власть имущих — к ним герой охотно примкнул бы. Он отстаивает интересы домовладельцев.

Ту же самую заботу о личной выгоде демонстрируют два других сотрудника прессы, переходя из шаткой оппозиции к твердой позиции в рамках существующей иерархии власти. Фогт играючи управляется с людьми, которые слепо и безвольно подчиняются авторитетам. В конце концов, лишь власть, положение и деньги имеют значение. Социальный интерес оказывается интересом сугубо личным — и когда фогт говорит об «общем благе» и «гражданском духе», и когда газетчики кричат о «революции» и ссылаются в «Народном вестнике» на мнение народа.

Ибсен изображает политическую борьбу как арену, на которой раскрываются характеры героев, — ибо драматурга интересуют прежде всего проблемы личности и морали. И с помощью доктора Стокмана он привлекает наше внимание к этим проблемам.

Множество открытий доктора Стокмана

Доктор относится к миру с детской открытостью и крайней наивностью. И это не так уж плохо. Он совершенно не

разбирается в людях, стремящихся использовать его в местных политических интригах, которые представляются ему безосновательными. «Мне кажется, самое дело столь просто и ясно», — говорит он (3: 556), и чуть позже: «Мне сдается, дело пойдет своим чередом, само собой» (3: 558). Для него речь идет о *деле*— а все те, кто имеет собственный интерес, подразумевают нечто другое.

Как только в городе становится известно об открытии Стокмана, сразу находятся те, кто желает использовать это открытие в своих целях. Мортен Хиль жаждет взять реванш за поражение на выборах, когда ему пришлось выйти из правления курорта. Сотрудники «Народного вестника» хотят подорвать доверие общества к членам правления и тем самым способствовать победе либералов. Аслаксен стремится обеспечить интересы домовладельцев и поэтому предлагает доктору поддержку «мелких обывателей», которые составляют «сплоченное большинство» (3: 556). Фогт, со своей стороны, пытается уговорить доктора приостановить расследование и свернуть дело. Это соответствует интересам правления и самого фогта как непререкаемого вождя и авторитета.

Таким образом, речь идет о борьбе за власть, в которую доктора вовлекают из собственных корыстных интересов. Редактор газеты Ховстад, получив разрешение опубликовать доклад Стокмана, говорит: «Он может оказать нам неоценимые услуги» (3: 575).

Это происходит сразу после разрыва между братьями Стокманами. А причиной разрыва послужило то, что фогт пытался принудить брата подтвердить «официальную» ложь насчет качества курортной воды. Более того: фогт использует все средства, чтобы надавить на доктора, даже лишает его права говорить о состоянии дел на курорте. Как председатель правления, он запрещает доктору — своему подчиненному — говорить об этом: «В качестве служащего тебе не полагается иметь особых мнений и убеждений» (3: 566). Эти слова возмущают доктора — и он отвечает, что, несмотря на увольнение, которым грозит ему брат, он будет стоять на своем. Таким образом, он вынужден искать поддержки в «Народном вестнике» и среди обывательского большинства. Дважды его жена Катрине высказывает сомнение в том, что с их стороны вообще стоит искать поддержки, но лишь спустя какое-то время он сам узнаёт правду об этом «сплоченном большинстве».

В дело о качестве курортной воды вторгается политика — и само дело уходит на второй план. Ибо фогт начинает свою стратегическую игру и наносит удар на самом уязвимом участке

фронта противников — экономическом. Он администратор и умеет манипулировать цифрами, у него есть бюрократический опыт и чутье, как нужно вести подобные дела. Наскоро составленную смету, подготовленную инженером, он представляет брату как дело стоимостью многих тысяч крон — хорошо зная, что доктор не слишком разбирается в экономических вопросах. В то же время Аслаксену и сотрудникам газеты была названа более конкретная цифра — двести тысяч крон, а на собрании минимальные расходы были сокращены до ста тысяч крон (3: 596). Но для обывателя Аслаксена и большинства людей это все равно огромные деньги. А когда фогт говорит, что эти расходы придется взять на себя всем гражданам, трое сотрудников газеты вздрагивают от испуга.

Теперь вопрос уже стоит не о власти или влиянии в обществе, а об экономических издержках и конкретных расходах из своего кармана. Никто не сомневается в правоте фогта, когда тот утверждает, что курорт не может взять на себя расходы по выполнению необходимых работ. Никто не спрашивает, имеет ли фогт полномочия единолично возлагать такое бремя на жителей города. А тот, в сущности, и не рассчитывает, что работы по перемещению приемника воды действительно начнутся.

Другой удар фогта, целью которого является отвлечь внимание от сути дела, направлен лично против доктора. Фогт собирается развенчать его положительный образ и посеять сомнения в том, что он служит людям. Сперва фогт ведет свою игру с глазу на глаз с самим доктором, потом беседует с газетчиками — и вскоре его поддерживает все городское собрание. Так само дело полностью уходит на второй план, в то время как личные качества доктора становятся темой официальных и полуофициальных дебатов. Множатся разнообразные слухи.

Сам доктор всегда утверждал, что трудится на благо горожан. На все обвинения он отвечает, что любит свой родной город, будучи «патриотом, который хочет оздоровить общество» (3: 591). Позднее он вновь называет себя патриотом — полемизируя с оппонентами, заклеймившими его «врагом народа». Эта стратегия фогта — шельмование личности доктора для подрыва его репутации — достигает своего апогея, когда на сходке горожан доктор подвергается всеобщему осуждению. В завершающей части драмы доктор восстанавливает свое доброе имя благодаря целостности характера и незаурядному самообладанию, в то время как его противники еще раз демонстрируют полное отсутствие принципов и идеалов.

В третьем действии фогту удается с помощью экономической

стратегии нейтрализовать потенциальную оппозицию со стороны левых — их корыстные интересы берут верх над прежними претензиями к фогту. Очевидно, что вопрос о здоровье пациентов курорта и его водоснабжении на самом деле никогда их не волновал. Кажется, серьезность ситуации изначально не заботит никого из тех, кто принимает участие в политической игре. (Именно в это время Ибсен пишет Брандесу, что политика и принадлежность к какой-либо партии оказывают деморализующее воздействие на человека.)

Когда так называемые либералы нападают на доктора с тыла, он оказывается в тяжелом положении — у него нет союзников в общественной борьбе, он вынужден отстаивать свое дело в одиночку. Таким образом, он испытывает то же, что и Георг Брандес в 70-е годы: даже либеральная пресса изгоняет его имя со своих страниц.

Итак, сначала фогт лишил доктора права высказываться, теперь то же самое делает редактор «Народного вестника». Доктор сам говорит, что это значит: его лишают самых естественных и «священнейших человеческих прав» (3: 598). Тем самым он констатирует, что проблема этого общества — гораздо более существенная, чем загрязнение воды. Фактически на это же намекает Ховстад, но он не берет на себя никаких обязательств и не сознает всей тяжести данной проблемы. Редактор может жонглировать словами типа «правда» и «свобода» — но они у него обессмыслены. Свободомыслящему борцу за правду мало толку от союза с подобными людьми, считал Ибсен.

Доктор говорит на сходке горожан, что «свободомыслие и нравственность — почти одно и то же» (3: 607). Но «сплоченное большинство» не имеет представления ни о том, ни о другом. Доктор открывает для себя, что это либеральное большинство является самым заклятым врагом свободы и правды. Это открытие гораздо более провокативно, чем другие открытия Стокмана. Тем самым герой бросает вызов большинству, на что ему отвечают принятой «демократическим» образом резолюцией о признании его врагом народа. Отсюда ясно, что заглавие пьесы указывает на мнение этого большинства, и Ибсен вкладывает в него явную иронию.

Доктор изначально заботился о благе города и его жителей — а в результате все городское общество объединяется в единодушном стремлении заставить доктора замолчать и выгнать его из города. Этот процесс Ибсен мастерски показывает в сцене собрания горожан, где выступает новый «актер»: само «сплоченное большинство». Лишь один-единственный голос звучит против резолюции о признании доктора врагом народа, и

принадлежит этот голос человеку, который явно не состоит членом общества умеренности — ибо он совершенно пьян. Капитан Хорстер ранее говорил о том, что не является приверженцем так называемых демократических выборов, поэтому голос «против» вряд ли принадлежит ему.

Композиция драмы

Отдельные элементы интриги «Врага народа» свидетельствуют о том, что Ибсен по-прежнему отдает дань традициям драматургии Скриба. Но при этом композиция драмы является одной из самых сильных ее сторон. Особое внимание следует обратить на то, как соотносятся «открытия» доктора и та характеристика, которой его награждает общество.

Первое «открытие» доктора Стокмана — научно подтвержденное загрязнение воды. В кругу его близких эта новость воспринимается с радостью, и Биллинг считает, что доктор благодаря своему открытию станет «первым человеком в городе» (3: 549).

На основе собственного научного доклада доктор делает второе «открытие», которое позже, во время сходки горожан, он обозначит как «невероятную тупость местных властей» (3: 600). Впервые он видит подлинное лицо власть имущих и закоснелую тупость своего брата, когда тот пытается принудить его к молчанию и сокрытию правды. Фогт обвиняет доктора в неисполнении своих обязанностей и грозит его уволить, если он ослушается. Когда же доктор продолжает настаивать на своем, фогт называет его «врагом общества» (3: 568).

И доктор становится таковым — ибо он действительно враг того общества, чье благоденствие основано на лжи и обмане. А он, как и прежде, действует во благо горожан. Но он не имеет морального права отступить под угрозами власть имущих, ибо в противном случае он не мог бы смотреть в глаза своим сыновьям, когда те станут взрослыми.

Доктор знает, что на стороне брата — «сила», а на его стороне — то, что он ценит превыше всего: *право*. Здесь можно отметить, что понятия силы, власти и права (правоты) не совпадают друг с другом. Более того, на сходке горожан доктор демонстрирует, что они прямо противоположны. Лишь в самом конце драмы эти понятия вновь сближаются, но при этом понятие силы приобретает иной смысл и уже не подразумевает властных полномочий чиновников или большинства.

В третьем действии показано, как доктора принимают с

распростертыми объятьями в лагере либералов «Народного вестника». Аслаксен провозглашает его «истинным другом города, подлинным другом общества», а Биллинг восклицает: «Доктор Стокман, убей меня бог, — друг народа, Аслаксен!» (3: 575). Председатель союза домохозяев уверен, что это выражение вскоре войдет в оборот в той широкой социальной среде, которую он представляет. Доктор, по-видимому, тронут такими восторженными похвалами — ведь они разительно отличаются от той уничижительной характеристики, которую позволил себе его брат.

Но чувство радости вскоре проходит. Фогт берется за газетчиков, ловко манипулирует всей троицей, вынуждая их предать доктора. И вот они уже переметнулись на сторону власть имущих, которые демонстрируют вопиющую беспринципность и нагло попирают свободу слова.

Все делается для того, чтобы доктор не смог обнародовать роковую правду о состоянии курорта. Только верный капитан Хорстер доказывает свое бесстрашие и помогает доктору это сделать.

Показателен тот факт, что Хорстер, как и доктор, стал для городского общества маргиналом, — он ведь моряк, «перелетная птица». Доктор тоже прожил много лет вдали от родного города. Не считая домочадцев, капитан оказывается единственным союзником доктора. Вместе с тем капитан, наряду с доктором, — объект исключительного внимания здешних дам. Хорстер предлагает доктору пожить в его большом доме, так что доктор может созвать горожан на сходку, обратившись к ним прямо и официально.

Сходка горожан

Большая сходка горожан происходит в четвертом действии. Зал набит битком, и доктор является со своей рукописью. Неясно, насколько эта рукопись идентична докладу о состоянии водоснабжения курорта. Во время своей речи Стокман явно начинает импровизировать и уже не придерживается никаких заранее подготовленных фраз.

Фогт в начале собрания предлагает лишить доктора права говорить о загрязнении воды на курорте, и это предложение всеми одобряется. Доктор возражает, что он и не собирался говорить о курортных делах, а хотел бы высказаться о более серьезных предметах. Его уже не особенно интересует курорт — для доктора это теперь «пустячное» дело.

Тупость власть имущих тоже не имеет теперь большого значения — они погрязли в своей трясине, питаясь «древними остатками отживших мировоззрений», которые давно не соответствуют современному уровню развития. Фогт и сам утверждал, что народ не испытывает потребности в *свежих* мыслях, — народу вполне достаточно старых, проверенных. Таким образом, по мнению доктора, фогт доказывает, что он духовный плебей — человек, который «думает головой своего начальства, живет мнениями своего начальства» (3: 606). Тот, кто поступает так, лишен и свободомыслия, и морали — одним словом, благородства духа. Потому-то у людей такого типа и не хватает жизненных сил — слабый здоровьем фогт, который напрочь лишен чувства юмора, является типичным представителем хиреющего консерватизма. Такой консерватизм идет вразрез с правдой жизни, потому что не соответствует общеисторическому развитию. Для правды и свободы такой консерватизм не представляет реальной опасности, хотя отдельные его приверженцы из числа власть имущих еще могут причинить большой вред.

Выводы доктора в этой части несколько сомнительны: фогт неустанно плетет интриги, и в действительности именно *он* главный враг народа. Но ведь доктор мыслит исключительно категориями исторического прогресса, поэтому он убежден, что у консервативных властителей нет будущего.

Теперь доктора больше волнует угроза со стороны либералов — они представляют гораздо более серьезную опасность, ибо разглагольствуют о своей борьбе за свободу, правду и демократию. Эти речи весьма скоро оказываются чистым обманом. Таково третье и самое крупное открытие, сделанное доктором за день до сходки благодаря «либеральным» газетчикам. На основании этого открытия он может сделать далеко идущие выводы о состоянии *всего* общества: «Я сказал, что буду говорить о великом открытии, которое я сделал на днях. Я открыл, что все наши духовные жизненные источники отравлены, что вся наша гражданская общественная жизнь зиждется на зараженной ложью почве» (3: 598–599).

Дело в том, что либералы тоже живут устаревшими истинами — в глубине души они столь же консервативны, как и сами консерваторы. И те и другие питаются «остатками отживших мировоззрений». У них нет чувства будущего, нет и подлинного желания создать лучшее общество. Таким образом, доктор Стокман употребляет слово «плебей» применительно ко всем, кто нищ духовно, независимо от их социального положения и политических взглядов.

Народ в своей массе также чужд новизне, в которой так нуждается эпоха. Лишь немногие избранные усваивают «новорожденные истины» — этих избранных доктор (и сам Ибсен в своих письмах) именует «передовыми людьми» (3: 603). По словам доктора, большинство признаёт лишь такие истины, которые настолько устарели, что вот-вот станут ложью. Но тем самым он развенчивает наивную веру в демократию. Он ведь знает на собственном опыте, как демократическое большинство лишило его возможности говорить правду о состоянии курорта.

В своей речи доктор резко критикует расхожее мнение, будто большинство способно отстаивать дело правды и свободы: «Большинство никогда не бывает право. Никогда, — говорю я! Это одна из тех общепринятых лживых условностей, против которых обязан восставать каждый свободный и мыслящий человек. Из каких людей составляется большинство в стране? Из умных или глупых? Я думаю, все согласятся, что глупые люди составляют страшное, подавляющее большинство на всем земном шаре. Но разве это правильно, черт возьми, чтобы глупые управляли умными? Никогда в жизни!» (3: 602). И когда слушатели начинают возмущенно шуметь, доктор заявляет им: «Да! Да! Вы можете перекричать меня, но вам не опровергнуть моих слов. На стороне большинства *сила,* к сожалению, но не *право.* Правы я и немногие другие единицы. Меньшинство всегда право» (3: 602).

Таким образом, доктор противопоставляет себя слушателям и вступает с ними в конфронтацию. В его речи слышен голос радикального духовного аристократизма, который вряд ли вызовет в публике сочувствие и понимание. Ховстад называет доктора «аристократом» и «революционером» (3: 602). Но Стокман предстает на трибуне скорее разочаровавшимся демократом — одиноким и гордым в своей убежденности, что он, вопреки всему, отстаивает миропонимание, которого «сплоченное большинство» не желает знать.

Едва ли у него есть сколько-нибудь продуманная политическая программа. Ту форму правления, к которой он предположительно склоняется, можно назвать властью избранных — духовной аристократии. Герой не понимает, что группировки и партии будут возникать при любом режиме, — беспартийное общество просто немыслимо. Нельзя пропагандировать общество, в котором одни «вожди» обладают монополией на истину.

Но Стокман этого и не пропагандирует. Напротив, он ясно говорит, что не может выносить вождей как таковых. Доктор — и сам Ибсен тоже — стремится обнажить слабые места демократии и затронуть ее болевые точки. Проблема универсальная, но «Враг народа» в этом отношении особенно актуален для своей эпохи.

Развитие гражданской демократии вызывало беспокойство и недовольство в различных кругах. И Стокман далеко не оригинален, когда говорит, что прогресс осуществляется благодаря усилиям немногих избранных, а демократия легко может превратиться в тиранию большинства.

Утопия и сила Стокмана

Нет, доктор вовсе не отстаивает право меньшинства управлять массами. Несмотря ни на что, он сохраняет свой демократизм и по-прежнему заботится о благе народа. Бороться необходимо с тупостью, и доктор отнюдь не видит высшую цель культурного развития в том, чтобы породить «сверхчеловеков». Учение Ницше для Стокмана неприемлемо. Напротив — нужно облагородить народ с помощью просвещения.

Доктор апеллирует к наследию эпохи Просвещения — комбинируя его с верой в облагораживающее воздействие среды на индивида. В какой-то степени эти взгляды доктора напоминают вульгарный дарвинизм. Обыватели, говорит он в недовольно бурлящий зал, не что иное, как сырая масса, из которой еще предстоит сделать настоящих людей. С этой идеей доктор не расстается и после сходки — через нее он обретает новую веру и смысл жизни.

В первом действии драмы подобные же мысли посещают учительницу Петру. Героиня считает, что в семье и школе — двух основных ячейках культуры общества — что-то не так. И в семье, и в школе «правда» влачит жалкое существование, подавляется фальшивой моралью и постоянно замалчивается. В результате общество становится лживым, лицемерным и ущербным. В этом заключается дидактическое содержание драмы.

Резолюция собрания, объявляющая доктора врагом общества, толкуется Биллингом как «глас народа» (3: 608). А сам доктор полагает, что это лишнее подтверждение того, насколько опасна диктатура «сплоченного большинства». Он видит, как общественное мнение объединяется с примитивными инстинктами толпы. Его хотят лишить и должности курортного врача, и жилища. Ему как практикующему доктору объявляют бойкот, его дом забрасывают камнями. Дочь Петра теряет место учительницы, мальчиков изгоняют из школы, а капитан Хорстер получает отставку. Воистину несть числа тем подлостям, на которые способно общество, чуждое настоящей культуры.

Доктор видит это — и понимает, что культурное убожество можно преодолеть лишь с помощью образования и просвещения.

Только подняв культурный уровень народа, можно добиться для него лучшей, более правдивой жизни и приобщить его к демократии. Доктор уже натерпелся от «Йеппе с горы»[79], который вышел из грязи в князи.

Проект новой школы, который предлагает Стокман в конце драмы, вполне соответствует духу идей просветителя Хольберга. Доктор хочет создать школу для детей из самых низших слоев общества, для тех, кто выброшен на обочину городской жизни. Вначале он хочет набрать двенадцать учеников. Такое скромное начало, по мнению доктора, позволит в дальнейшем добиться больших результатов и породить целое культурное движение. Здесь мы видим явную новозаветную аллюзию. Эта школа — утопия доктора, однако его трудно заподозрить в претензиях на мессианство.

Томас Стокман, столкнувшись с враждебностью общества, отбросил свою прежнюю наивность и слепую веру, у него на многое открылись глаза. Его брат Петер показал себя врагом правды и ярым поборником существующей власти. В глазах доктора он — человек прошлого, который вот-вот окажется на обочине исторического развития.

Рядом с доктором его верная и добросердечная Катрине — чье имя означает «чистая». В кругу близких, верящих в него, доктор делает еще одно большое открытие. Мы можем понять реакцию Катрине и тот страх, с которым она восклицает: «Опять открытие?!» (3: 632). Но она успокаивается, когда слышит, что на сей раз речь идет не об обществе с его проблемами и всевозможными видами загрязнения. Теперь доктор открыл для себя, что чувство правоты придает стойкость и силу противостоять любому давлению со стороны общества. Теперь доктор уже не противопоставляет друг другу силу и право, как прежде: «Самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок!» (3: 632). Герой, оказавшийся бессильным перед массой, ныне почувствовал свою силу.

В финале доктор ясно понимает, насколько его противники, по существу, бессильны и несвободны. Все (возможно, за исключением Мортена Хиля) в глубине души осознают его правоту в деле о загрязнении курортных вод. Но они не смеют и не желают в этом признаться. Из личной выгоды эти люди становятся рабами неправды и общественного мнения. Тем самым они отказывают себе в свободе действий, и та сила, которую они используют в борьбе против доктора, не их собственная — это сила коллектива.

Те немногие персонажи, которые показаны сильными, находятся вне общества — это женщины, капитан Хорстер и,

разумеется, сам доктор Стокман, последовательно отвергающий все попытки заставить его пойти на компромисс. Его троекратное «нет» свидетельствует о том, что он освободился от власти общества, стал его врагом. Вряд ли следует воспринимать финальную сцену, где доктор представлен в окружении близких, как опровержение его собственных слов о силе одиночки. Это было сказано в отношении общества: только правильно выбрав дистанцию, можно остаться свободным и защитить свою самость от тлетворных влияний.

На основе таких идей доктор хочет создать альтернативную школу — частное заведение в большом доме Хорстера. Он ищет учеников, чьи родители не состоят в так называемом приличном обществе, — он полагает, что эти дети в чем-то сохранили свою естественность. Они свободны от стереотипов и не испорчены обществом.

Характерно, что он озвучивает этот замысел, находясь в своем прежнем, ныне разрушенном кабинете, ощущая дыхание весны и глядя на солнце через разбитые окна. Человек по натуре добр, но общество портит его — эта мысль вновь и вновь появляется в драмах Ибсена. Доктор чувствует в себе силы и полон надежд, ибо у него появилась цель — воспитание свободных молодых людей.

За язвительными репликами и вульгарно-дарвинистскими высказываниями на сходке горожан мы прозреваем мечту доктора о свободном и гордом человеке, культурно развитой личности. Эта утопическая мечта, проявляясь по-разному, проходит через все творчество Ибсена. «Новый Адам» Фалька и Бранда, богочеловек Юлиана в грядущем «третьем царстве», независимый и свободный человек Норы, аристократ духа Стокмана, Росмера — и самого Ибсена. Благодаря этой мечте драматург сотворит мир художника Рубека с его видением лучезарного женского образа — в драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Что выражает такая мечта — консерватизм, обращенный в прошлое, или радикализм, устремленный в будущее? Пожалуй, это центральная проблема в творчестве Ибсена. Возможно, драматург искал некий третий путь. Он обращался к свойствам человеческой натуры, не тронутым цивилизацией, к естественным задаткам личности. В то же время он желал бы освободить их и подвергнуть облагораживающему влиянию культуры.

По мнению Ибсена, исторический процесс динамичен и направлен в будущее. Он стремится к высшим ступеням развития — несмотря на все ошибки, отступления и зигзаги в истории человечества. Поэтому ибсеновский герой — такой, как доктор Стокман — не умещается в рамки политических или идейных

концепций. Кажется странным, что известный обществовед Альберт О. Хиршман[80] в своей книге «Риторика реакции», выступая против каких бы то ни было изменений в обществе, восхваляет Ибсена и Стокмана за их *реакционную* точку зрения. Однако мы видим, что в пьесе «Враг народа» речь идет как раз об исторически обусловленной необходимости радикальных *перемен* в обществе во имя будущего.

На сходке горожан Стокман высказывается в том духе, что интеллектуально развитая личность должна держаться вне всяких партий и социальных групп. Можно сказать, что подобная точка зрения вполне универсальна: интеллектуал, как правило, несет в себе некое «диссидентское» начало. Такую позицию выбрал сам Ибсен по отношению к норвежскому обществу — позицию «постороннего», аутсайдера.

Здесь снова можно вспомнить ибсеновскую эстетику «дистанцированности и отчужденности» с его пониманием «отступника» как действующего лица в истории. Сходную точку зрения выразил Вацлав Гавел[81]. В одном из своих интервью он говорит о том, что означает в авторитарном и репрессивном обществе *недостаток социальной ангажированности* для писателя, вышедшего из буржуазной среды. Это означает, что писатель оказывается где-то «вне», смотрит на мир «снизу» или «со стороны». Такое экзистенциальное переживание «выхода», испытанное в молодости, позволило Гавелу, по его собственному мнению, стать писателем: «Несколько раз я спрашивал себя: почему я, собственно, начал писать и вообще стремиться к чему-то? Разве не потому лишь, что хотел преодолеть глубокое ощущение своей неуместности, чуждости, асоциальности, даже абсурдности, и жить с этим дальше?»

Именно ощущение асоциальности и абсурдности своего положения пробуждает в Стокмане волю к борьбе. Он только что убедился в своей правоте, и его противники тоже фактически признали, что он прав в деле о загрязнении вод. Самое очевидное тому подтверждение — поспешная продажа акций владельцами курорта и скупка их Мортеном Хилем. Влиятельные члены общества сочли целесообразным поверить словам доктора и стремятся наилучшим образом обеспечить собственные интересы.

Из тех же узкоэгоистических интересов фогт, Ховстад и Аслаксен после сходки горожан пытаются договориться с доктором. Для доктора это является новым испытанием, для его противников — разоблачением, еще одним доказательством их беспредельной подлости. Таким образом, драматург не ослабляет накала действия даже после драматической сцены собрания. А Стокман имеет возможность показать, что он не желает быть

управляемым и не даст использовать себя как дойную корову — но останется свободным, высокоморальным человеком. Этим объясняется его троекратное и решительное «нет» в ответ на все компромиссные предложения.

Когда «народ» становится «врагом»

«Враг народа» вносит весомый вклад в дело борьбы за свободу слова. Эту борьбу ведет в драме персонаж, которому присущи как героические, так и комические черты. Доктор решительно берется за дело и вступает в открытую конфронтацию с обществом. Вспыльчивость доктора, его порой невразумительные реплики, рассеянность и недостаток тактических способностей в определенной степени отдаляют зрителей от героя, несмотря на всю к нему симпатию. Поэтому мы не можем целиком и полностью идентифицировать себя со Стокманом как с борцом, страдающим за правое дело.

Дистанцированность делает восприятие более объективным, и пьеса заставляет задуматься над важными вопросами взаимоотношений между обществом и личностью, начальником и подчиненным в учреждении или на предприятии. Всегда ли путь служения является верным? Какими этическими соображениями руководствуется пресса, каковы ее мотивы? Каковы возможности большинства и меньшинства в том, чтобы сделать правильный выбор? Как голос оппозиционера можно заглушить серией тактических нападений — через субординацию и манипулирование собранием, шельмование, с помощью полуправды и слухов, экономических санкций и т. д., и т. п. Подобным средствам несть числа.

Хотя в драме есть главный герой, пытливый взгляд автора устремлен не только и не столько на него. В центре внимания Ибсена — определенного рода общество и те основы, на которых оно стоит. Поэтому мы лишь сужаем содержание драмы, обсуждая исключительно характер доктора — или цепляясь за его вульгарные высказывания о значении среды для развития «расы» и личности. Превращая доктора в поборника расовой гигиены и реакционного учения о роли элиты, мы рискуем придать названию «Враг народа» буквальный смысл, лишив его иронической окраски. Что было бы искажением авторского замысла, ибо Ибсен стремился показать в этой драме, как общество превращает друга народа во врага народа.

Доктор на своем опыте убедился: данное общество так сильно поражено болезнью, что ему лучше умереть, чем влачить жалкое

существование на отравленной ложью почве. В этом обществе противоречие между теорией и практикой настолько глубоко, что люди привыкли жить по двойной морали — в других они осуждают то, чем сами тайком занимаются. Например, фогт обвиняет брата в использовании «обходов или подходов с заднего крыльца» (3:540). Но как раз сам фогт входит с заднего крыльца в редакцию газеты — именно он манипулирует людьми и событиями.

Во «Враге народа» Ибсен возвращается к проблематике «Привидений». Он показывает, как общественное мнение довлеет над судьбами людей, как оно питается вчерашними «истинами» — теми застарелыми предрассудками и мертвыми догмами, в которых фру Альвинг видела главное препятствие для лучшей жизни.

Во «Враге народа» власти фактически санкционируют преследование доктора чернью, которая забрасывает его дом камнями — так он становится местным подобием святого Стефана. (Параллель с пятым действием «Бранда» здесь очевидна: «Мир» не терпит апостолов правды.) Когда происходит насилие, полицмейстер Стокман умывает руки: *«Я* сожалею, что не в моей власти было предотвратить эти ночные бесчинства» (3: 619). На самом деле фогт управляет всей этой интригой, которая приводит к жестоким гонениям на доктора.

Ибсен — «патриот в изгнании»

Спустя три года после выхода в свет «Врага народа» Ибсен впервые за одиннадцать лет добровольного изгнания вернулся в Норвегию. Во время поездки в Тронхейм он обратился к приветствовавшим его местным рабочим с речью, в которой показал, насколько его интересует развитие норвежского общества. Он видит большой прогресс, видит, что страна стала значительно ближе к остальной Европе. Но то, что «насущнейшие права личности» до сих пор не обеспечены, вызвало в Ибсене глубокое разочарование.

Он, в частности, сказал: «Б*о*льшая часть правящих классов не допускает для отдельных личностей ни свободы совести, ни свободы слова вне произвольно отведенных границ. В этой области, следовательно, предстоит еще сделать многое, прежде чем можно будет сказать, что мы добились настоящей свободы. Но я боюсь, что нашей *современной* демократии не по плечу разрешить эти задачи. В нашу государственную жизнь, в наше управление, в наше представительство и в нашу прессу должен

войти новый *аристократический* элемент. Я, конечно, имею здесь в виду не аристократию *родовую* или тем более *денежную,* не аристократию *умственную* и не аристократию талантов или дарований; нет, я говорю об аристократии, создаваемой *характером,* волей и всем духовным складом человека. Она одна может освободить нас. Это благородство, которым, я надеюсь, будет наделен наш народ, эта аристократия придет к нам с двух сторон. Ее выдвинут две группы, которым еще не нанесло непоправимого вреда давление партий: наши женщины и наш рабочий класс» (4: 655–656).

Параллель этой речи Ибсена с его пьесой «Враг народа» вполне очевидна — та же обеспокоенность отсутствием свободы слова, то же презрение к политикам и тот же взгляд на прессу, те же мечты об аристократии духа и человеке будущего. И вновь надежда на непривилегированных членов общества — женщин и рабочих, стоящих вне партий и властных структур и еще не испорченных этим обществом.

Однако Ибсен не указывает, каким именно образом должно осуществляться духовное развитие. Столь же неясно выражается Йуханнес Росмер в «Росмерсхольме» — драме, созданной под впечатлением от пребывания в Норвегии летом 1885 года. Доктор Стокман более конкретно представляет себе свой педагогический проект, с которым связывает надежды на будущее.

Эти идеи переплетаются с мыслями, которые Ибсен высказывал ранее в письме к Бьёрнсону. В 1879 году он писал, что единственное дело, за которое стоит бороться, — «народное просвещение, отвечающее духу времени». Все остальное зависит от этого. Ибсен сообщает, что он изучал работу норвежских школ и был возмущен, узнав о том, сколько времени в них отводится религиозным предметам. Он беспощадно бичует сам процесс преподавания и его плоды — «средневековые заблуждения», порождающие лишь предрассудки, несамостоятельность и слепую веру в авторитеты. По этой причине, утверждает Ибсен, в Норвегии не наберется и двадцати пяти свободомыслящих людей. Необходимо «освобождение личности», и в этом, по мнению Ибсена, заключается задача писателей — «пробудить к свободе и самостоятельности как можно больше индивидов».

Ибсен воспринимал как глубокую несправедливость то, что его самого заклеймили распространителем вредных умонастроений и врагом общества. Весь период своего длительного пребывания за границей он оставался патриотом в том смысле, что испытывал глубокое сочувствие к родной стране и желал ей блага. Он ставил своей целью «поднять страну и народ на более высокую ступень развития» (4: 663).

Отторжение, с которым Ибсен сталкивался на родине, — от юношеских неприятностей в Кристиании до грубых нападок на «Привидения», — привело к тому, что драматург покинул страну. Он избрал другой путь, нежели доктор Стокман, не позволивший изгнать себя из родного города.

«Враг народа» при всех своих комических элементах является довольно жестокой драмой. Несмотря на преувеличения, эта драма говорит ясным и вечно актуальным языком о попрании идеалов и прав человека, о неизбывном господстве серости и бюрократии, о боязни перемен. Как и «Пер Гюнт», эта пьеса — одно из самых универсальных произведений Ибсена. В «Пере Гюнте» речь идет о слабости человека и его жизненных передрягах, во «Враге народа» — о самых опасных и разрушительных тенденциях общества «сплоченного большинства». В обоих случаях театральная постановка может быть соотнесена с любой эпохой — как в отношении индивида, так и в отношении «большинства». Иллюзорный мир театра становится *нашей,* действительностью.

Отчаявшийся ребенок в искаженном мире: «Дикая утка» и опасная двусмысленность речей

В начале 1870-х годов Ибсен и Брандес начертали слова «Правда» и «Свобода» на своем знамени. Правда в их понимании должна была духовно освободить человека и обеспечить ему независимое и радостное существование. Но может ли эта идея быть актуальной для всякой эпохи и во всех отношениях? Вряд ли Ибсен всерьез задавался этим вопросом в ходе работы над «Дикой уткой». Когда герой этой драмы выступает поборником правды, которая вовсе не «освобождает», а, напротив, ломает жизнь близких, — публика остается в недоумении. Из газетных статей того времени мы узнаём, что многие чувствовали себя дезориентированными. И мало что изменилось с тех пор, как драма вышла в свет. По сей день об этой драме высказываются прямо противоположные мнения, хотя большинство, пожалуй, склонно полагать, что поборник правды Грегерс Верле является фигурой однозначно отрицательной.

Ибсен в письме к издателю объясняет, почему он сменил тенденцию и больше не верит в освобождающую силу правды. В том же письме драматург предсказывает, что критики и интерпретаторы получат возможность вступить друг с другом в перепалку по поводу его новой пьесы.

В частности, Ибсен писал: «Эта новая пьеса в некотором отношении стоит особняком в моем драматическом творчестве; ее исполнение во многом отличается от моих предшествующих драм… Критики, я надеюсь, найдут о чем писать; во всяком случае, им будет достаточно материала для споров и толкований».

Что имеет здесь в виду Ибсен, до сих пор не ясно. Но очевидно, что правда Грегерса Верле подлинна. Герой разоблачает ложь, поселившуюся в доме Экдала. Обитатели дома в течение многих лет живут в мире иллюзий. Они не видят реально существующего мира. Одна только Гина все видит и знает — именно она и хочет воспрепятствовать тому, чтобы Грегерс поселился с ними под одной крышей. По ходу действия прозревают и другие члены семьи Экдалов.

Грегерс Верле был убежден, что такое прозрение сделает их жизнь гораздо лучше, правдивее и свободнее, но происходит

прямо противоположное. И он, знающий правду и желающий людям добра, в сущности, разрушает их жизнь. В доме Экдала правда становится смертоносной и приводит к одной из самых потрясающих трагедий среди тех, которые изобразил Ибсен.

Проповедник истины Грегерс прав, что его друга Ялмара обвели вокруг пальца, а семья Экдалов сильно зависит от «столпа общества» фабриканта Верле — гораздо сильнее, чем полагает Ялмар. Когда же от осознания истины всем становится только хуже, возникает вопрос, уж не прав ли скептик доктор Реллинг, которому в одном из набросков к драме принадлежит реплика: «Большинству правда уже не приносит пользы». Можно понять тех, кто в 1880-е годы и позже полагал, что в «Дикой утке» наконец торжествует «дух компромисса», а Ибсен предстает раскаявшимся идеалистом. Грегерс же — это не кто иной, как Бранд, разочаровавшийся в своих иллюзиях после двадцати лет напрасного служения правде.

Однако вскоре выяснилось, что в Ибсене отнюдь не умер романтик, верящий в прогресс и надеющийся на светлое будущее. В «Росмерсхольме», вышедшем через два года после «Дикой утки», главный герой опять — хотя и не столь решительно — поднимает знамя борьбы за правду и свободу в нездоровом обществе. В речах и письмах Ибсена также по-прежнему выражается вера в прогресс и «третье царство» будущего. В то же время мы слышим его голос, с пессимизмом говорящий о том, что человечество идет по ложному пути. Этот голос в «Дикой утке» принадлежит доктору Реллингу.

Ибсену присуще как оптимистическое, так и пессимистическое видение будущего, причем он не склоняется окончательно ни к той, ни к другой точке зрения. В центре внимания драматурга — постоянная борьба разных взглядов на жизнь, идеалов и мнений. И позицию самого автора определить нелегко.

Двойственность драматургической интерпретации

Такого рода двоякое освещение характерно для маленького мира «Дикой утки» — и оно же делает драму необычайно сложной. Особенно эта двойственность характерна для Ялмара Экдала. Он трагическая фигура, поскольку не может смотреть правде в глаза, — и в то же время комическая, ибо тщетно пытается сыграть роль героического персонажа. Сам Ибсен использовал слово «трагикомедия», когда посмотрел постановку пьесы в Королевском театре Копенгагена в 1898 году. По его

мнению, в этой постановке было слишком много от фарса, замысел пьесы был искажен. «Это должна быть трагикомедия… в противном случае непонятно, почему погибает Хедвиг», — говорил Ибсен.

В данном случае Ибсен заостряет внимание на сцене смерти Хедвиг. Но тема *ребенка,* весьма значимая для драмы, раскрывается не только через этот образ. Когда Ибсен начинал работу над «Дикой уткой», его определенно интересовала судьба ребенка в мире взрослых. В черновых набросках он писал: «Переживание Грегерсом первых и самых глубоких страданий детей. Это не любовные мучения; нет, это семейные страдания — то мучительное, что есть в отношениях домашних…» Здесь же Ибсен указывает на то, что теряет ребенок, становясь взрослым: в нем ослабляется *инстинктивное начало* — за счет развития *логического* мышления.

В окончательной версии драмы немало намеков на то, что Грегерс, будучи ребенком, негативно воспринимал отношения между родителями и однозначно был на стороне матери. Спустя много лет он сохранил неприязнь к отцу, оставаясь все тем же «травмированным ребенком». Грегерс по-прежнему инстинктивно боится принимать мир таким, какой он есть. Никто не может поколебать в нем мнение об отце или о друге детства Ялмаре, которым он восхищается. Но Грегерс в этой драме не единственный, кто так и не смог освободиться от пут своего небезоблачного детства. Ялмар неоднократно говорит Грегерсу, что он тоже сохранил в себе *детскую душу*. На общем фоне драмы это качество во взрослом человеке можно воспринимать двояко: как негативно, так и позитивно.

Было несколько причин тому, что Ялмар рано сделался «ущербным». Дело не только в несчастье, которое привело к социальному падению семьи. По мнению доктора Реллинга, всему виной — неправильное воспитание Ялмара двумя его незамужними тетками. Многое указывает на то, что доктор прав, когда говорит о ранней потере Ялмаром чувства реальности — с ним всегда обходились как с принцем, что отнюдь не соответствовало его настоящему положению. Таким образом, в характере Ялмара мы видим роковое несоответствие между субъективным миром представлений и объективным миром реальности.

Желая укрыться от этого злого и искаженного мира, и Грегерс, и Ялмар, будучи детьми, искали убежища в мире грез. Первый прятался от отца в «прекрасное» одиночество в горных штольнях. Второй укрывался в семье, где он мог переложить всю ответственность на других и вместе со своим «ущербным» отцом

уйти в мир фантазий на чердаке дома.

Но на этом и заканчивается сходство характеров Грегерса и Ялмара. Грегерс, вопреки всему, не смирился, он по-прежнему ищет свободной и полнокровной жизни — того, что на символическом языке драмы называется «увидеть небо и море» (3: 673). Смирение олицетворяет образ подстреленной утки, которая вроде бы сумела приспособиться к жизни на чердаке и тем самым забыла о своей естественной жизни. Но Грегерс прав, когда говорит, что для утки такая жизнь неестественна. В его глазах семья Экдалов вынуждена вести именно такую жизнь.

Проблема, над которой Грегерс и Ялмар бьются каждый по-своему, затрагивает многих персонажей драмы. Все они глубоко несвободны по отношению к своему прошлому и не смеют посмотреть в глаза горькой действительности. Но Ибсен все же удивительно мягко относится к «многочисленным слабостям» этих героев. Его терпимость можно объяснить тем, что сам он в то время воздерживался от полемики. Как он писал издателю, пьеса не имеет отношения ни к политике, ни к обществу, и перед ней не стоит задача вызвать возмущение публики. Действие «Дикой утки» разворачивается исключительно в сфере семейных отношений, — пишет драматург.

Семейная драма

С этим трудно не согласиться: речь в пьесе идет о доме, о браке, о детях — короче говоря, о семье. И не об одной семье, а о двух: Экдалах и Верле. Незримыми нитями связаны эти семейства в прошлом и в настоящем. Их взаимоотношения приводят к роковому конфликту. Корни этого конфликта — в той трагической истории, которая много лет назад послужила причиной краха семейства Экдалов.

По ходу действия драмы между представителями нового поколения обеих семей завязываются тесные отношения. И это вновь приводит к трагедии. В предыдущем поколении лейтенант Экдал — вероятно, действуя из наилучших побуждений — совершил трагическую ошибку, а его сын Ялмар вынужден был за это страдать. Теперь невинной жертвой становится Хедвиг. Вновь ребенок страдает за те отношения, которые завязываются в мире взрослых.

Хотя в «Дикой утке» немало комических элементов, нетрудно увидеть, что в центре внимания — трагедия ребенка. Это трагедия Грегерса и Ялмара, когда те были детьми, но в первую очередь это трагедия Хедвиг. Когда Ибсен описывает ситуацию, в

которой оказалась девочка, он создает ряд сцен, отмеченных нехарактерной для него брутальностью. Вспомним душераздирающий натурализм той сцены, в которой Ялмар прогоняет беспомощного, беззащитного ребенка. Хедвиг, ничего не подозревая, внезапно становится виновницей тяжелого конфликта, корни которого — в давних отношениях двух семейств. Ей самой и ее маленькому уютному миру начинает угрожать настоящая опасность.

Но драма не является трагедией в чистом виде, и она не названа «Хедвиг». Заслуживает внимания и то, что Хедвиг далеко не сразу становится главным персонажем на сцене. В течение всего первого действия ее как будто не существует, о ней ни разу не упоминается. Лишь постепенно мы начинаем понимать, что главное в драме — не конфликт поколений. Это вовсе не вариация Ибсена на тему «Отцов и детей». Хотя в начале драмы доминирует именно подобный конфликт.

В обоих семействах мы встречаем сыновей, стыдящихся своих отцов и желающих от них дистанцироваться. Этот мотив постепенно сменяется другим — мотивом отношений между отцом и дочерью. И все-таки главным движителем драмы является чувство вины, которое испытывает Грегерс, — он чувствует себя в неоплаченном долгу перед семьей Экдала и платит по счетам своего отца. Истинная подоплека поступков Грегерса — стремление ускользнуть из мира, где правит старый Верле и где господствуют его принципы. Только теперь, будучи взрослым человеком, Грегерс решается восстать против авторитета отца, которого всю жизнь боялся и ненавидел. Действия героя обусловлены прежде всего его собственными желаниями, угрызениями совести, а также отсутствием веры в какие-либо идеалы.

Грегерс, безусловно, честен перед собой, когда он видит последствия своих действий. Но при этом он в какой-то наивной слепоте спрашивает Гину: «Верите ли вы, что я хотел устроить все к лучшему, фру Экдал?..» (3: 717). По злой иронии судьбы, именно Грегерс, которого так привлекает чистота детской души и ее вера в жизнь, невольно становится виновником смерти невинной девочки. Как в его собственном несчастливом детстве, отец подозревается в развратных помыслах, и это составляет мрачный фон происходящего. Налицо один из многочисленных примеров того, как настоящее в этой драме дублирует прошлое. А семейные линии и семейные взаимоотношения вновь пересекаются роковым образом.

Впрочем, Грегерса мало заботит его статус в семье Экдала. Когда Грегерс во втором действии буквально врывается к Ялмару

в дом, он выглядит назойливым, раздражающим и чужеродным элементом. Грегерс ушел из общества, где царит достаток, но вместе с тем — холод и одиночество. Этот холод он приносит с собой.

Грегерс «внедряется» в семью Экдалов, которые полагают, что их жизнь вполне благополучна. Стоило Ялмару это сказать, как Грегерс постучался в их дом. Он приходит в чужой ему мир, расстраивая общность людей, которая худо-бедно, но все-таки сложилась. Что этот мир для Грегерса незнакомый и непривычный, подчеркивает доктор Реллинг во время завтрака: «Ну, как по-вашему, не хорошо разве для разнообразия посидеть за обильно уставленным столом в счастливом семейном кругу?» (3: 694).

Реллинг явно провоцирует Грегерса, ибо тот не верит в «счастье», которое якобы царит в мансарде семьи Экдалов. Он видит лишь последствия того, что считает циничной игрой Верле-старшего с человеческими судьбами. Исходя из этого, он определяет и цель своей жизни. Он хочет дать Ялмару и Гине возможность осознать их несвободу и заложить основание для их союза — «честного, истинного брака» (3: 706).

Грегерс обладает обостренным чувством справедливости. И смотрит на брак Ялмара и Гины в общем-то правильно. Беда в том, что он делает то же самое, в чем обвиняет своего отца. Он вживается в роль *опекуна*, используя людей для удовлетворения собственных потребностей. План Грегерса, естественно, вызывает отторжение. Ялмар вовсе не собирается что-то менять в своей жизни и говорит Грегерсу: «Но только *меня* ты уж оставь в покое. Могу тебя уверить, что — если, разумеется, не считать моей легко объяснимой душевной меланхолии — я вполне счастлив, насколько лишь может пожелать человек» (3: 690).

Но активнее всех против Грегерса выступает доктор Реллинг. Ибо Реллинг, подобно старому Верле, взялся опекать семейство Экдалов (3: 644). «Домашний врач» понимает, какую опасность представляет Грегерс для тех, кто не может ему сопротивляться. Реллинг считает, что ему одному известно, в чем действительно нуждаются обитатели дома: им нужна отнюдь не жестокая правда об их жизни, но тщательно отретушированный портрет, который дал бы им субъективное ощущение собственной значимости. А что такой образ не имеет ничего общего с реальностью, доктора не беспокоит. Он понимает не только опасность, которую представляет Грегерс для видимой семейной гармонии, но и то, что эта опасность угрожает в первую очередь *ребенку* — Хедвиг. Такая прозорливость, пожалуй, является единственным положительным качеством Реллинга. К людям и к жизни он

относится в целом цинически.

Хотя доктор и Грегерс выступают как два антипода, между ними есть ряд поразительных сходств. Оба утверждают, что люди «больны» в том или ином смысле. Оба считают, что им известно лекарство, которое следует прописать, и что они действуют ради блага своих пациентов. Но друг на друга они смотрят с глубоким подозрением, и каждый воспринимает соперника как деструктивное начало. У них нет общих ценностей, им невозможно найти общий язык.

И в языковом плане драма разделена на два совершенно непохожих мира. Реллинг — это голос того мира, в который вторгается Грегерс. Здесь живут вполне обыкновенные люди, они дорожат своим покоем и не имеют никакого отношения к «идеалам», которые могут нарушить или изменить их жизнь. Реллингу, который столь же негативно относится ко всяким переменам, как и его пациенты, чужд мир представлений Грегерса.

Вновь и вновь мы замечаем, что они говорят каждый на своем языке. Например, доктор обращается к Грегерсу: «Пока не забыл, господин Верле-младший: не прибегайте вы к иностранному слову — идеалы. У нас есть хорошее родное слово: ложь» (3: 724).

В словаре Реллинга «идеал» и «ложь» — синонимы, а для Грегерса это абсолютно противоположные понятия. Именно трансформация понятий в художественной реальности драмы послужила главной причиной трагической смерти Хедвиг. Сначала она попадает в невыносимую и отчаянную ситуацию, которая является следствием непонимания и эгоизма взрослых. Но одной лишь этой ситуацией нельзя объяснить, почему Хедвиг стреляет в себя. Такое — чисто психологическое — объяснение далеко не исчерпывающее. Мы должны ясно понимать, что искажение слов и понятий также послужило причиной трагедии в доме Экдалов.

Важно отметить, что Грегерс навязывает семейству Экдалов язык и мир представлений, которые им совершенно чужды. Ялмар и Гина прямо говорят, что не понимают ни слова в его образной речи о том, каково быть «настоящей, умной, ловкой собакой» (3: 674). Позже Ялмар доказывает, что он, пожалуй, может заимствовать слова и выражения у Грегерса, но эти заимствования отнюдь не выражают его мыслей. Это всего лишь пристрастие Ялмара к напыщенной риторике, которая, как выяснится, приведет к дурным последствиям. Одна только Хедвиг чувствует, что в речах Грегерса кроется глубокий смысл: «Он все время как будто говорит одно, а думает совсем другое» (3: 675).

Смерть Хедвиг: опасная двусмысленность речей

Особая чуткость Хедвиг и ее интуитивное восприятие речей Грегерса оказываются для нее роковыми. Благодаря присутствию этого человека дом, который был для нее родным, становится все более непонятным, «странным» и пугающим. Она попадает в хаотический мир, где нет привычных точек опоры. Она в буквальном смысле оказывается на чердаке. Этот чердак уже не является тем безобидным местом, каким она его представляла, — там обитает существо, раненное другими.

На чердаке время замерло, там встречаются девочка и смерть, совсем как на картинке в большой книге по истории Лондона, хранящейся там. Эта смерть ассоциируется с опасным и мрачным «морским дном». Для Хедвиг чердак — не только место, где она, как и некоторые из взрослых, может искать убежища, когда реальность слишком пугает. В конце концов чердак становится *ее* собственным опасным миром. Важно отметить, что именно Грегерс показал ей дорогу туда.

Вопрос о том, почему Хедвиг выстрелила в себя, а не в раненую утку, вызывал и вызывает множество дискуссий. На эту сцену стоит обратить особое внимание, чтобы понять, как ребенок теряется в искаженном мире взрослых.

Ялмар вынужден посмотреть в глаза правде, которую не может скрыть никакая ретушь: похоже, Хедвиг — не его ребенок. Он принимает эту правду близко к сердцу и разражается плачем. Хотя в его отношении к дочери много эгоизма, он по-своему — беспомощно — любит ее. Когда он грубо и бессердечно прогоняет Хедвиг как чужую, она вынуждена в одиночку нести всю тяжесть этого перелома в их жизни. Ведь она, как мы говорили, является заложницей прошлых и нынешних отношений между двумя семьями.

Сама того не ведая, она оказывается в таком родстве со старым Верле, какого Ялмар и страшился больше всего. И Грегерс, судя по всему, ее сводный брат. Но все-таки думает Хедвиг совсем о другом: как вернуть себе сердце человека, которого она любит и считает своим отцом?

Грегерс врывается в мир девочки, налаживает с ней особые отношения и уводит ее в свой собственный мир. В его представлениях *жертва* — лучшее доказательство искренности и полноты желания. Эту мысль он внушает Хедвиг. Принимая идею жертвы, Хедвиг принимает и образ мыслей идеалиста Грегерса. Их разговор свидетельствует о том, что они заключили между собой тайный союз. Грегерс уверил ее, что об этой их тайне нельзя сообщать даже матери. И Хедвиг обещает молчать.

Когда Ялмар приходит домой и опять прогоняет Хедвиг, она в отчаянии прибегает к средству, которое подсказал ей Грегерс. Ее последние слова — о той дикой утке, которую она, прокравшись на чердак, хочет принести в жертву. Утка — самое дорогое, что у нее есть. Ялмар знает, что эта утка значит для Хедвиг, — он сам говорил, что лучше бы свернуть ей шею. Но почему же Хедвиг стреляет в себя, а не в утку?

Бьёрнсон, который не раз доказывал, что глубоко понимает Ибсена, пожалуй, первым предположил, что Хедвиг гибнет просто потому, что неверно поняла своего отца. Бьёрнсон считал, что Ибсен обнаружил в данном случае плохое знание детской психологии. В реальной жизни девочка истолковала бы отцовские слова правильно. «Героиня „Дикой утки“, четырнадцатилетняя мученица, поступила так потому, что доверяла своему отцу, от которого не дождешься дельного слова. Но в действительности ребенок быстрее взрослого соображает, насколько стоит верить словам человека, от которого ты зависишь».

Так писал Бьёрнсон в 1896 году в большой статье о норвежской литературе. Но в 1884 году, сразу после выхода «Дикой утки», он весьма неодобрительно отреагировал на то, как Ибсен изобразил смерть Хедвиг. В письме Хьелланну Бьёрнсон признавался: «Я нахожу это совершенно невероятным — настолько, что мне кажется, это сам *автор* убил маленькую девочку. Просто ужасно».

Не все ибсеноведы — и переводчики Ибсена — догадались, что Хедвиг на самом деле неверно поняла вопрос Ялмара: «Хедвиг, согласна ли ты отказаться от этой жизни ради меня?» (3: 734). И она действительно делает это. А вот почему — остается темой дискуссии. Но вряд ли стоит сомневаться в том, что героиня слышит слова Ялмара с чердака. И Грегерс, и Ялмар слышат кряканье утки — значит, с чердака всё прекрасно слышно, и сцена, свидетелями которой мы становимся, имеет *двойной* смысл: диалог на видимой части сцены продублирован трагедией одинокого ребенка на незримом для зрителей чердаке.

Двуплановость

Два плана этой решающей сцены позволяют ей стать концентрированным выражением смысла всей драмы: расколотый мир в трагикомическом освещении. Мы становимся свидетелями довольно неудачной попытки Ялмара объяснить Грегерсу, что Хедвиг, как бы то ни было, главный человек в его жизни. Понятно, Ялмар боится, что Хедвиг уйдет жить к настоящему

отцу, если тот ее позовет. Но Ялмар едва ли может кого-нибудь убедить, выступая в роли героя фарсовой трагедии. Он просто еще раз показывает себя весьма заурядным и напыщенным человеком. И все же его риторика не может затмить того факта, что Хедвиг действительно ему дорога. В том вопросе, который задает Ялмар, девочке слышится просьба — «докажи, что *я* тебе тоже дорог». Именно такое доказательство Хедвиг готовится представить ему.

Она слышит разговор, который происходит между Грегерсом и Ялмаром, — этот разговор давит на нее со страшной силой. Она слышит слова Грегерса, что он доверяет ей, и слышит полный недоверия вопрос Ялмара, готова ли она пожертвовать тем, что он называет «жизнью».

Теперь мы должны внимательно изучить как слова персонажей, так и весь контекст. Иначе мы рискуем упустить из виду самую суть этой драмы — все то, о чем писал Бьёрнсон и что нам хотел сказать Ибсен.

Грегерс говорит Ялмару, что Хедвиг никогда от него не уйдет. Ялмар выражает сомнение в этом. Грегерс, по мнению Ялмара, слишком полагается на свои «идеальные требования».

> **Ялмар.** А если те придут к ней… с полными руками… и крикнут девочке: брось его, у нас ждет тебя настоящая жизнь…
>
> **Грегерс** (быстро). Ну и что же, по-твоему…
>
> **Ялмар.** А я бы задал ей вопрос: Хедвиг, согласна ли ты отказаться от этой жизни ради меня? (С ироническим смехом.) «Благодарю покорно», — вот что она бы ответила! (На чердаке раздается выстрел).

(3: 733–734)

Из контекста совершенно ясно, что вопрос Ялмара касается жизни Хедвиг в доме Верле. Именно *это* имеет в виду Ялмар. Но злополучная слабость героя облекать свои мысли в риторические одеяния заставляет его использовать слова и выражения, за которые сам он не отвечает. Вне контекста его вопрос к Хедвиг означает: «Согласна ли ты умереть ради меня?» Но герой имеет в виду вовсе не это, как полагают многие, например Эльсе Хёст и ряд переводчиков. Эльсе Хёст пишет в своей книге: «Смерть Хедвиг — не что иное, как очевидный факт, который невозможно не заметить: девочка в отчаянии убивает себя, потому что ее отец заставляет ее сделать это»[82].

Но Ялмар *не* заставлял ее делать этого. Ибсен использует двусмысленность фразы в той крайне напряженной ситуации, в которой оказалась Хедвиг. Следует знать, что лишь в окончательном варианте драмы появляется этот вопрос Ялмара и пистолетный выстрел как ответ на него. Это может свидетельствовать о том, что Ибсен не был удовлетворен чисто психологической мотивацией поступка героини — то есть ее отчаянием и смятением.

Во втором варианте драмы Ибсен еще сохраняет такую мотивацию. Ялмар в том варианте говорит лишь о невозможности надеяться на счастливую жизнь для него и для Хедвиг. Она хочет принести в жертву свою дикую утку, на что намекал ей Грегерс, однако это не восстановит порушенные отношения между отцом и дочерью.

В окончательном варианте драмы роковую роль играет риторический и двусмысленный язык. К тому же немыслимо, чтобы Ялмар побудил Хедвиг совершить самоубийство. Подобные идеи совершенно чужды этому человеку: он хочет жить спокойно и счастливо и не желает даже слышать о смерти и прочих неприятных вещах. Зато мысли о *жертве* и самопожертвовании не чужды Грегерсу, который живет в мире идеализма с его идеальными требованиями. Это важно иметь в виду, чтобы понять, почему Хедвиг убивает себя. Она неверно понимает вопрос Ялмара, ибо она живет в другом мире, а мир представлений Ялмара для нее «странный» и чужой. Ранее таковым был для нее мир Грегерса, но теперь она живет *в нем.* Этот мир становится единственным убежищем героини.

Хедвиг уходит на чердак, вся в мыслях о том, чтобы совершить жертвоприношение. Эти мысли внушил ей Грегерс. Таким образом, она, отчаявшись, вступает в однозначный и бескомпромиссный мир идеализма. Через призму идеалистической логики она неверно воспринимает риторическую фразу Ялмара и придает его словам буквальный смысл. В этой сцене ее мир отделен от мира Ялмара тонкой перегородкой. Хедвиг становится жертвой того разлома, который создает в доме Грегерс, — разлома между людьми и разлома по языку и понятиям. Она поступает как отчаявшийся ребенок в странном, искаженном мире взрослых.

Итак, Хедвиг действует согласно представлениям Грегерса о том, что в данной ситуации следует сделать, дабы вернуть жизни смысл. Но она совершает свой поступок не ради абстрактных идеалов, а из естественной любви к другому человеку. Насколько она все это осознаёт, неизвестно, да и не имеет большого значения. Хотя Хедвиг действует спонтанно и импульсивно, она

стремится доказать Ялмару, что любит его.

Хедвиг — единственный персонаж в драме, который открыт как для мира Ялмара, так и для мира Грегерса. Пусть не вполне осознанно, но она вовлечена в конфликт этих двух миров, каждый из которых ей близок. Жизнь и душа героини рвутся пополам, когда она пытается соединить в себе оба мира — что, как выясняется, в принципе невозможно. Совершить жертвоприношение на чердаке, пребывая в мире иллюзий, — это ужасный, трагический абсурд. Можно предположить, что Ибсен, подчеркивая трагикомизм смерти Хедвиг, хотел обратить наше внимание на абсурдность общей картины жизни, которую представляет драма. Он утверждал, напомним, что вне этого трагикомизма смерть Хедвиг нельзя объяснить.

Мир идеализма — а Грегерс при всем своем несовершенстве представитель именно этого мира — обладает *трагическим* измерением. Напротив, мир семейства Экдалов существует лишь в *комедийном* ракурсе. Катастрофа происходит, когда эти два мира оказываются *неотделимы* друг от друга. В том и заключается роковая ошибка Грегерса. Но другие персонажи так же слепы, как и он. Даже Реллинг по-своему слеп, хотя он, по сравнению с Грегерсом, обладает более ясным зрением, когда смотрит на людей типа Экдала. Он, несомненно, прав, утверждая, что Грегерс может быть опасен. Но какова его собственная роль в доме Экдалов — и что он за человек на самом деле? Какое влияние он оказывает на окружающих и что он может им предложить? Кажется, и в этом отношении доктор бесплоден[83].

Грегерс мечтает о лучшей жизни. Это движущая сила его идеализма и единственная нить, соединяющая Грегерса с реальностью. Но он смотрит на людей исключительно через призму своего прошлого. Он мечтает жить ради будущего, но не может освободиться от горького опыта одинокого детства в несчастливой семье. Он сам «ущербный ребенок», и в этом у него много общего как с Ялмаром, так и с Хедвиг.

В драме только Хедвиг да старик Верле умеют открываться окружающему миру и тем самым изменяться, находить что-то новое. Они оба сохранили в себе естественное, неиспорченное детское мироощущение. В этом старый одинокий Верле походит на ту, которая, по всей вероятности, приходится ему родной дочерью. Они оба демонстрируют детскую открытость. Фру Сербю говорит о старике, что он впервые в своей жизни разговаривает с другим человеком «не таясь, чистосердечно, как ребенок» (3: 710).

Такая детская открытость, вероятно, является спасительной для старого Верле — но для Хедвиг она становится роковой. Верле, говорит фру Сербю, несмотря на то что совсем одряхлел,

не растратил своих лучших качеств — фру подразумевает именно его «детскую» непосредственность. Вероятно, ибсеноведам пора реабилитировать старика — как это убедительно делают женщины в драме. Лишь тот, кто сохранил в себе лучшее — неиспорченную детскость, — способен действовать, помня об *окружающих*. И Реллинг, и Грегерс, и Ялмар видят мир в зеркале собственного «я», — при этом их самость «ущербна», она покрыта ранами, которые нанесла им жизнь.

«Дикая утка» — драма о людях, не уверенных в себе, запертых на темном чердаке. Большинство из них были «подстрелены» жизнью много лет назад и все-таки выжили. Зато невинный и неопытный ребенок гибнет в этом мире взрослых.

Отчаянный поступок героини, судя по всему, ничего не значит для остальных. В доме Экдалов все остается по-прежнему — все говорят на том же языке, носят в себе те же мысли и совершают те же поступки. Старый Экдал шаркает ногами по сцене и бормочет о том, что «лес мстит», воспринимая себя как объект этой мести. Пьяный Молвик, едва держась на ногах, несет околесицу на своем богословском языке. Ялмар, пожалуй, в иные моменты ощущает страдания окружающих. Он страдает и сам, однако стремится поскорее переложить вину на кого-нибудь другого. Заламывая руки, он кричит вверх: «О, ты там!.. Если ты есть!.. Зачем ты допустил это?» (3: 736).

В финале драмы отчаянная надежда идеалиста Грегерса противопоставляется холодному цинизму реалиста Реллинга. Трудно вывести из этой драмы какую-либо мораль. Но один вывод сделать все-таки можно: то, что наполняет жизнь одного человека, может разрушить жизнь другого.

В это же время Ибсен написал, что больше не верит в *универсальные* требования: «Я давно перестал ставить общие для всех требования, так как больше не верю во внутреннее право человека их ставить. Я думаю, у нас всех нет иной и лучшей задачи, чем стараться в духе и истине реализовать самих себя» (4: 720).

«Дикая утка» — пожалуй, первое свидетельство того, что Ибсен по-новому стал понимать, насколько сложна человеческая жизнь во всех ее противоречиях. Мир казался намного проще, когда он и Брандес объединялись под лозунгом «Правды и свободы». В «Дикой утке» во имя правды приносится жертва, совершенно бессмысленная и бесцельная, — что является самой жестокой «правдой» этой мрачной и абсурдной трагикомедии.

От дома Хельмера к Мельничному водопаду в Росмерсхольме: Ибсен и кризис индивидуальной свободы

Трагическая судьба Хедвиг в «Дикой утке» заставляет нас пересмотреть отношение к идеализму Грегерса. Смерть героини — следствие его поступков, хотя он, разумеется, не желал ей зла. Нельзя отрицать, что именно его идеи породили эту трагедию. Таким образом, Ибсен кладет на одну чашу весов жизнь девочки, а на другую — фанатичный идеализм Грегерса. Для его поступков нет оправдания. В доме Экдалов этот идеалист ведет себя неподобающим образом, поэтому он чрезвычайно опасен.

В следующей драме Ибсена, «Росмерсхольм» (1886), мы, похоже, встречаем персонажа, духовно близкого Грегерсу Верле. Ибо Йуханнес Росмер также отрешился от реальности и живет собственными представлениями о том, в чем нуждаются человек и общество. Подобно Грегерсу, Росмерс полагает, что он носитель правды, которая может освободить людей и стать для них залогом радостной и справедливой жизни. Но для Росмерса речь идет о более грандиозной задаче, чем «истинный брак», который был целью Грегерса. Росмерс мечтает облагородить людей и создать «истинное народовластие» (3: 762). Таким образом, он размышляет о том, какова должна быть личная и общественная жизнь в демократической Норвегии 1880-х годов.

Далее в «Росмерсхольме» показано, как этот идеализм доходит до крайней черты. В финале идеи Росмерса будут испытаны на живом человеке — Ребекке Вест. Но она, в отличие от Хедвиг, не является невинной жертвой чужих поступков — ей воздается за ее собственные грехи. Героиня «Росмерсхольма» сама вольна выбирать свой путь, и в этом она скорее напоминает Нору Хельмер, нежели Хедвиг Экдал. Но Ребекка, как и сам Росмер, постепенно осознает, что свобода, во имя которой они действуют, целиком зависит от их прошлых поступков. В «Росмерсхольме» Ибсен с необычайной наглядностью показывает, насколько сомнительны идеалы освобождения личности, провозглашаемые либералами. Ребекка гибнет как раз потому, что жаждет такого освобождения.

Другой женский образ из этой драмы нависает зловещей тенью над жизнью обитателей старой усадьбы Росмерсхольм. Примерно полтора года назад, когда Росмер еще исполнял обязанности пастора, его супруга Беата покончила с собой,

бросившись в Мельничный водопад. Все ее близкие восприняли это как следствие душевной болезни. Но все не так просто, как кажется. В ходе действия выясняется, что за самоубийством Беаты кроется тайна.

Что заставило Беату пойти на столь отчаянный шаг? А Йуханнес, желавший людям счастья и радости, — что он сделал с женою, готовой ради него на всё? Вновь мы замечаем сходство между двумя одинокими идеалистами и правдолюбцами, Грегерсом Верле и Йуханнесом Росмером. Тайна чердака и загадка Мельничного водопада — в обоих случаях несчастная испытывала невыносимое давление близкого человека, требующего от нее какой-то жертвы. И тогда она приносила в жертву самое себя. Абсурдный поступок в опасной логике идеализма. Но идеализм угрожает жизни и самих идеалистов, предъявляя к ним максималистские требования.

Мы уже приводили мнение Бенедетто Кроче, согласно которому герои Ибсена отчаянно стремятся обрести нечто иное, отвергая то, что им предлагает реальная жизнь. Но Ибсен видел как трагическую, так и комическую сторону внутреннего конфликта, через который прошли многие его персонажи, — то есть противоречия между способностями и устремлениями, желаниями и возможностями.

Эта оценка собственного творчества, относящаяся к 1875 году, касается и той жуткой трагедии, которая спустя десять лет разыгралась в пьесе о Росмерсхольме. Здесь представлена трагикомическая пара — Йуханнес Росмер и Ульрик Брендель, ученик и учитель. Эти два персонажа зеркально отражают друг друга, но в итоге оба оказываются перед бездной пустоты и видят лишь абсолютную бессмысленность жизни. Росмер как раз говорит Ребекке об «этой ужасной пустоте», когда разочарованный Брендель стучится в дверь. Гость мелодраматично повествует о своей тоске «по великому, ничто» (3: 819). Здесь перед нами в одном лице идеалист и клоун.

Свобода — освобождение

В «Росмерсхольме» мы попадаем в то солидное и благополучное общество, которое изображается почти во всех реалистических драмах Ибсена. Члены такого общества держатся либо за традиции, либо за свое положение. Но, несмотря на впечатление солидности и благополучия, всегда находится нечто такое, что угрожает устоям порядка в собственном доме. Рождаются новые идеи. Прежние убеждения утрачивают связь с

реальностью. То, что раньше было правдой, становится ложью — а прошлое нуждается в переоценке. Когда нет ничего прочного, расшатываются сами основы бытия, и обществу грозит хаос.

Несомненно, сам Ибсен относился к этому процессу положительно, ибо видел необходимость пересмотра взглядов на жизнь и жизненные ценности. В этом смысле Ибсена можно считать типичным писателем-идеологом, автором *размышляющим* — как однажды назвал его Бьёрнсон. Это не значит, что Ибсен стремился использовать театр главным образом в назидательно-педагогических целях — или для абстрактных идеологических дебатов.

Дело в том, что Ибсен изображал человека через идеи и представления своих героев, через их мировоззрение. Эти герои зачастую пользуются для выражения своих мыслей расплывчатыми понятиями, да и понимание их — чисто интуитивное. Но в душе этих героев растет безотчетное стремление к более свободной жизни, основанной на иных моральных и социальных принципах. Чем и обусловлены их бурные реакции — как в психологическом, так и в общественном плане.

Понятие свободы является главным в мировосприятии Ибсена. Как уже говорилось, это понятие далеко не однозначно, его так же трудно определить, как понятия «правда» или «действительность». Слово «свобода» встречается у Ибсена очень часто — как в произведениях, так и в письмах, и в разное время он понимал это слово по-разному.

В «Бранде» оно означает борьбу за внутреннее освобождение, средством которой является воля индивида. В «Кукольном доме» оно означает стремление к самореализации вопреки обществу, которое навязывает человеку несвободу. До 1890 года Ибсен считал, что обретению свободы препятствуют главным образом «известные общественные условия и общепринятые понятия» (4: 728). После 1890 года драматург меняет свои взгляды. Вопрос о личной свободе значительно усложняется, нам труднее становится определить авторскую позицию.

Тем не менее через все творчество Ибсена проходит идея о том, что фундаментальная потребность человека — это потребность в *освобождении.* Содержание этого понятия также менялось в процессе творческой эволюции Ибсена. Порыв к освобождению у всех его главных героев обусловлен стремлением изменить свою жизнь, а сделать это можно лишь активными действиями.

Традиционно понятия «свобода» и «освобождение» имели весьма позитивную окраску. В XIX веке, в эпоху расцвета

либерализма, эти понятия высоко ценились интеллектуалами левого толка. В 1882 году Ибсен писал Брандесу, что свобода для него является «высшим и первейшим жизненным условием» (4: 712). Вновь и вновь в драмах Ибсена мы встречаемся с персонажами, которые больше не в состоянии мириться со своей несвободой. Гедда Габлер в конце концов предпочитает смерть несвободной жизни. Нора Хельмер и Ребекка Вест также борются за свою независимость.

Потребность человека в освобождении и обретении личной свободы сама по себе позитивна — она означает стремление к лучшей, более полноценной жизни. Но в какой-то момент Ибсен признаёт, что данная потребность может иметь и негативные последствия.

В связи с этим важно рассмотреть понятие *кризиса*. Кризис проявляет себя в самых различных сферах — в мировоззренческой (мораль, идеология), в психологической (сознание и самооценка), в социальной (уровень культурного развития). Кризис становится результатом того, что личность предъявляет к обществу определенные требования и пытается реализовать свое право на свободу — как она ее понимает. Так, Нора претендует на то, чтобы самой решать, как ей жить, — и действовать по собственной воле. На рубеже 1870–1880-х годов у Ибсена не было сомнений в правомерности подобной позиции. Однако через несколько лет он пересмотрел свои взгляды.

В середине 1880-х годов он сосредоточивает внимание на негативных последствиях расширения личной свободы, к которому призывали либералы. Да, Ибсен по-прежнему верит, что человек от природы добр и его положительные задатки развиваются лишь при условии личной свободы, когда над ним не тяготеет гнет общественных условностей. Но теперь Ибсен видит, что этот процесс далеко не однозначен.

Некоторые тенденции либерального движения 1880-х годов убедили Ибсена в том, что вместе с водой можно выплеснуть и ребенка: при огульном отрицании традиционных ценностей теряется нечто основополагающее. Нападая на незыблемые авторитеты, мы рискуем разрушить и культурное наследие человечества, которое является бесценным даром от прошлого настоящему. Что, если при этом мы уничтожим и те предпосылки, которые необходимы для движения к светлому будущему?

Между «Кукольным домом» и «Росмерсхольмом» прошло только семь лет — но какова дистанция между Норой Хельмер и Ребеккой Вест! Проблема освобождения Норы — совсем другого свойства, чем та же проблема Ребекки. Что свидетельствует о значительной эволюции, которую претерпело творчество Ибсена

за эти несколько лет.

Две женские судьбы — две различные идеи освобождения

У Норы с Ребеккой есть нечто общее: и та и другая сталкиваются с тем, что нормы и авторитеты общества стесняют развитие индивида. Обе героини испытывают потребность в освобождении. Каждая из них — в своем роде дитя тогдашнего радикального либерализма и светского гуманизма. Нора формулирует свою позицию лишь к финалу драмы, а Ребекка усвоила эти взгляды от своего приемного отца, доктора Веста. Обе женщины сформировались в авторитарном и патриархальном обществе, в котором они стремились найти свое место.

Разбирая социальные, реалистические драмы Ибсена, мы отметили, что Нора — одна из самых «свободных» героинь в его творчестве. Ведь в финале пьесы она разрывает все прежние связи. Она решилась на открытый бунт против всех авторитетов, на которых зиждется патриархальное общество. Нора отстаивает свое право действовать независимо от всякого внешнего давления. Ей нелегко: она мать и вынуждена делать трагический выбор. Но все же она уходит из дома — как свободный человек, уверенный в себе, желая следовать своим собственным путем. Она знает, что этим она причиняет боль и страдания ближним. Тем не менее Ибсен целиком и полностью поддерживает Нору, полагая, что ее поступок — правильный с точки зрения *морали.* Речь идет о пробуждении незрелого человека, почти ребенка, к взрослой жизни.

Таким образом, Нора действует в своих эгоистических интересах. Она хочет пользоваться обретенной свободой и признает лишь одну ответственность: за саму себя. Ей не страшно, что патриархальное общество осуждает ее как нигилистку и преступницу. Ее не тревожит, что муж призывает себе на помощь все общественные авторитеты, чтобы те указали бунтарке на место, апеллирует к религии и морали — к тому, что он называет «совестью». Для Норы совесть уже не имеет такого значения, которое приписывает ей Хельмер. Она не является для Норы моральным арбитром. Напротив, совесть — как ее понимает Хельмер — предстает орудием внешнего давления, чем-то отжившим и негативным. Нора восстает против общественной морали, претендующей на роль высшей судебной инстанции, которая создается обществом и навязывается индивиду в качестве «совести». Героиня хочет решать сама, что морально, а что аморально. Тем самым она стремится обрести не навязанную

обществом — индивидуальную совесть.

Одно из самых значительных открытий Ибсена в начале 1880-х годов состоит в том, что совесть не служит надежным советчиком в проблемах душевной жизни. Ибсен также понимает, что моральные принципы подвержены изменению — они развиваются и в некотором смысле являются результатом интеллектуального развития личности, если личность не подчиняется вслепую господствующей морали. Но совесть естественным образом привязана к прошлому. Эти идеи не нашли отражения в «Кукольном доме». Зато позднее в записках, письмах и выступлениях Ибсена прослеживается его глубокий интерес к вопросам о роли совести и об «элите» будущего, которая проявляется в характере, душе и воле людей.

Подобные идеи имели огромное значение при создании «Росмерсхольма». Хотя всего за пару лет до выхода этой драмы Ибсена по-прежнему занимала проблема Норы — потребность индивида в освобождении. В набросках к драме «Дикая утка» Ибсен писал: «Освобождение заключается в обретении индивидами права на свободу, каждым в соответствии со своими потребностями».

Таково было положение Норы, захлопнувшей за собою дверь, в драме 1879 года. Но как обстоит дело с Ребеккой — героиней драмы 1886 года? Как бы она оценила утверждение Ибсена о том, что такое *освобождение*? И как быть с правом человека руководствоваться своими потребностями?

Ребекка Вест — свободная и связанная прошлым

Ребекка оценивает свою волю к свободе в зависимости от ситуации. Ибо она живет в гораздо более сложном и обширном мире, чем Нора, и открыла для себя много такого, о чем Нора даже не подозревает. Ребекка рано узнала, что в мире происходит ожесточенная борьба различных мировоззрений и моральных принципов. Постепенно она замечает, что линии размежевания прочерчены не так уж отчетливо. В мире Норы все проще и однозначнее, ибо там речь идет в основном о конфликте мужского и женского начал.

Устремления Ребекки меняются — по мере того как она обретает новое, более широкое миропонимание. Но в главном она остается верной самой себе — в убеждении, что духовное освобождение личности является необходимым условием лучшей, более счастливой жизни. Далеко не сразу она понимает, что данное условие — необходимое, но не достаточное. Ибсен

помогает своей героине осознать, что освобождение, к которому она так стремится, и приоритет собственных потребностей над интересами окружающих приводят порой к негативным последствиям. Результат может быть весьма неожиданным: освобожденная личность рискует обрести новую форму несвободы.

Ранее героиня чувствовала себя под ярмом «чужого закона» (3: 813). А теперь несвобода является прямым следствием радикального освобождения личности. Правда, Ребекка утверждает, что такой несвободы ей удалось избежать благодаря влиянию Росмера. К этому ее утверждению мы еще вернемся, ибо оно весьма важно для понимания драмы.

Образ Ребекки очень сложен и многозначен — она может считаться одним из самых загадочных персонажей Ибсена. Поэтому Росмер и говорит: «Но я не понимаю тебя, Ребекка… Ты… ты сама, все твое поведение — для меня неразрешимая загадка» (3: 815).

В драме Ребекка предстает, с одной стороны, как решительная и волевая женщина, а с другой стороны — как нерешительная и безвольная. Она более свободна, чем окружающие, — и все же она несвободна. Ее скрытые мотивы настолько темны и противоречивы, что многие литературоведы поддались соблазну рассматривать ее образ через призму сомнительных фрейдистских идей — как «клинический случай». Да, Фрейд считал, что Ребекка пребывает под гнетом мыслей о гипотетическом инцесте. По мнению Фрейда, она испытывает сексуальное влечение к своему приемному отцу и в то же время — родственные чувства к нему. Таким образом, она как бы претендует на место своей матери, и этот треугольник возникает снова, когда она приезжает в Росмерсхольм. Ее чувство вины и нерешительность для Фрейда и фрейдистов-ибсеноведов являются следствием ее кровосмесительного прошлого.

Но нет смысла следовать по пути Фрейда, ибо этот путь явно ошибочный. Кризис, возникающий в жизни Ребекки, имеет совсем другие причины — он стал результатом того, что Ибсен драматизирует ее жизнь, проявляя свою творческую самобытность. В его художественном мире всегда происходят столкновения различных взглядов на жизнь, идеалов и мнений. Подобные конфликты в душе героев и становятся психологическими импульсами, которые управляют их поступками, определяя как жизнь самих этих героев, так и жизнь окружающих. У Ребекки нет иного прошлого и иного «подсознания», нежели те, о которых сказано в тексте Ибсена. Там нет ни слова об Электре из Росмерсхольма. Комплекс Электры в

данном случае — чисто фрейдистская гипотеза.

Дочь доктора Веста

Ребекка, подобно Норе, — молодая женщина-сирота, воспитанная человеком, которого она очень уважает. Доктор, состарившись, проявляет негативные черты своего характера, но это обусловлено тяжелой болезнью, постигшей его в последние годы. Когда он был учителем и наставником Ребекки, все было по-другому. Всем тем, что юная героиня узнала о жизни, она обязана этому человеку: «Когда я приехала сюда из Финмаркена… с доктором Вестом… передо мной как будто открылся новый огромный мир. Доктор учил меня всему понемножку. И у меня накопились разные обрывки знаний, сведений о жизни и вещах… Я хотела приобщиться к новому времени, которое стало властно стучаться в двери. Приобщиться ко всем новым мыслям…» (3: 806).

Когда Кролл сообщает Ребекке, что доктор приходится ей не приемным, а самым настоящим — родным отцом, Ребекка, естественно, испытывает шок. Она в ужасе от мысли, что совершала кровосмешение. Кролл говорит ей, что люди «легче всего порывают с так называемыми предрассудками» именно в области отношений между мужчиной и женщиной (3: 804). Но Ребекка не может подняться над традиционной моралью, которая сурово осуждает инцест. Она потрясена до глубины души.

Ребекку терзает не только чувство стыда. Сам *доктор* предстал для нее теперь в новом и весьма неприглядном свете. Он, научивший ее всему и прививший ей самые модные и прогрессивные взгляды, внезапно оказывается лишенным всякого ореола. Ребекка вдруг видит в докторе человека беспринципного и аморального, который ничтоже сумняшеся утолял свои личные «потребности» с родной дочерью. *Он*-то должен был знать, кем она ему приходится.

В глазах Ребекки скомпрометирован не только сам доктор — скомпрометировано все то, чему он ее научил. Правда, в последние годы — после смерти Беаты — Ребекка скептически относилась к его индивидуалистической философии. Но только теперь, после сообщения Кролла, Ребекка полностью осознаёт негативные и даже разрушительные следствия той философии, которую проповедовал доктор и которую она от него усвоила. Как гром среди ясного неба, ее поражает мысль о том, что личное освобождение не может быть самоцелью. Более того, оно способно привести к хаосу и разрушению.

Если индивид отвергает основные принципы той морали, которая на протяжении веков была высшим законом для человечества, он рискует утратить и фундаментальные ценности бытия. В результате человек становится рабом своих личных похотей и слепых инстинктов — как это произошло с доктором Вестом. Тогда в человеке воцаряется одна биологическая сущность — то, что Золя и многие вслед за ним называли *звериным* началом. Человек может *думать,* что он свободен, а на самом деле он целиком и полностью находится во власти своих влечений.

За годы, которые Ребекка прожила с Росмером, она многое успела понять. Но лишь теперь, после беседы с Кроллом, она осознаёт все это так ясно и так мучительно. Для нее становится невозможным оправдать себя и свои поступки. Она, которая истово верила в освобождение, ныне вынуждена признать, что сама была глубоко несвободной в своей кажущейся свободе. Признавая это, Ребекка рассказывает о том опасном пути, который она прошла.

Путь Ребекки и ее преображение

Когда Ребекка приехала в Росмерсхольм, она была интеллектуально независимой, активной молодой женщиной, обладавшей тем, что она сама называла свободной и бесстрашной волей. Безжалостная и расчетливая, она не брезговала никакими средствами для достижения своих целей. Она рассчитывала обосноваться в усадьбе и обрести здесь свое счастье: «Думаю, что смогла бы добиться, чего бы ни захотела — тогда. Тогда воля моя была еще здорова, смела, свободна; я знать не хотела никаких посторонних соображений. Ничего, что могло бы заставить меня свернуть с дороги» (3: 814).

Но в Росмерсхольме всё вышло не так, как она предполагала. Ибо в самом начале ее жизни у Росмеров, задолго до смерти Беаты, началось то, что сломило бесстрашную и свободную волю Ребекки. В ней проснулся звериный инстинкт. Героиня стала безвольной жертвой того, что она называет «этой необузданной, непреодолимой страстью» к Росмеру: «Это чувство налетело на меня, как морской шквал, как буря, какие поднимаются у нас на севере зимой. Подхватит и несет тебя с собой, несет неведомо куда. Нечего и думать о сопротивлении» (3: 815). По наитию этой страсти Ребекка начала действовать. Буря в ее душе погнала несчастную Беату в Мельничный водопад.

Но в ходе совместной жизни с Росмером Ребекка медленно

преображается. Постепенно усваивая его образ мыслей, она узнаёт идеи и принципы, отличные от тех, которые она принесла с собой в Росмерсхольм. Она сблизилась с человеком, исполненным такта и порядочности. Она начала понимать, что слепая и безудержная стихия инстинкта, которая захватила ее, должна быть укрощена. Если этого не сделать, она может стать опасной и разрушительной силой.

Правда, Ребекка сумела себя убедить, что она была вправе поступить так с Беатой. Ей долго казалось, что убрать с дороги соперницу — это единственный выход. Только так она может способствовать освобождению Росмера — а потом они вместе понесут идею свободной и радостной жизни другим людям. В глазах героини *освобождение* было единственным оправданием ее поступков. Но, как уже говорилось, она отнюдь не была свободной. В решающий момент она видит себя рабыней собственных инстинктов, под нажимом которых она вынудила Беату броситься в Мельничный водопад.

Именно на уровне инстинктов Росмер «освобождает» Ребекку, сам того не зная. В драме намечаются и другие уровни «освобождения». Росмер помогает Ребекке вновь обрести контроль над собственной жизнью. Он — носитель моральных норм, сформированных традицией и культурой, укорененных в европейском христианстве. Эти нормы и усваивает Ребекка в процессе общения с Росмером.

Мораль Росмера — наследие прошлого. При этом он сознает, сколь негативное и подавляющее воздействие на протяжении многих поколений оказывал Росмерсхольм на человеческие души. Не без веских оснований он оставляет свое пасторское служение, порывая с родовыми традициями пасторства. И все же он — потомок Росмеров. Прошлое усадьбы и духовное наследие предков посещают его в образе видений — белых коней, и избавиться от этого он не может.

К традиции, носителем которой является Росмер, доктор Вест наверняка отнесся бы с презрением. Ректору Кроллу также чужды относительно либеральные воззрения родича. Кролл — консерватор. Он уважает традицию Росмерсхольма в той ее части, которая враждебна свободе и помогает ему бороться с вольнодумством новейшего времени. Поэтому он изо всех сил старается сделать Росмера своим союзником.

Многие исследователи воспринимали Росмера с глубоким скепсисом. Его трактовали как нежизнеспособного, неполноценного мужчину — и достойного порицания по части морали, поскольку герой закрывал глаза на проблемы Беаты. Без сомнения, Ибсен наделил Росмера наивностью и легковерием,

показал его человеком, далеким от реальности, что объясняется его уединенным «академическим» образом жизни.

Вместе с тем Ибсен изобразил его прекрасным и хрупким созданием. Росмер с ужасом реагирует на необузданную страсть Беаты — это кажется естественной реакцией на ее навязчивое, отчаянное желание забеременеть. У мужчин типа Росмера такая страсть вызывает отторжение: не надо забывать, что он вырос в пуританской среде, где сексуальность, в особенности женская, никогда не считалась нормальным проявлением человеческой природы.

Отчаяние Беаты усиливается сознанием той ответственности, которая на ней лежит: род Росмеров не должен угаснуть. Поэтому она поступает по-своему и оказывает на супруга сильное давление. Росмер говорит, что она «требовала» от него взаимности в ответ на свою необузданную страсть. Вот почему он так рано почувствовал потребность в утешении и поддержке, надеясь обрести покой в интеллектуальных беседах и «безгрешном» сожительстве с молодой Ребеккой.

Постепенно его отношение к молодой женщине меняется, хотя сам он этого не хочет признать. Росмер не видел подлинной причины несчастья Беаты, и это снимает с него вину за ее гибель. Несовершенство Росмера не лишает его права выступать в драме единственным носителем позитивной морали.

Мировоззрение Росмера

В свете той морали, которую представляет Росмер, Ребекка вынуждена признать, что вся ее прежняя жизнь ужасна. Особенно скверно она поступила с Беатой, и этот ее поступок нельзя ничем оправдать. Картины прошлого оживают перед Ребеккой, и *ей* тоже начинают являться призраки Росмерсхольма — белые кони.

Ребекка знает, что только она обладает ключом к разгадке тайны Мельничного водопада. Постепенно она понимает, что ни подлинной свободы, ни настоящего счастья ей не обрести никогда. Она прозревает разницу между невинностью и виной — и начинает *видеть* саму себя.

«Росмерсхольм» — достойный образец того, что английский литературовед Рэймонд Уильямс называл «либеральной трагедией»: бунтарство главного героя приводит к тому, что он принимает вину на себя и тем самым становится виновником собственной трагической *несвободы.* Герой, таким образом, приносит себя себе в жертву.

Но исторические параллели идут гораздо дальше, вплоть до

античной трагедии, как ее понимал Аристотель. Рассматривая судьбу Ребекки, уместно использовать Аристотелевы понятия «*амартия*» и *«анагнорисис».* Ее «амартия» — роковая моральная слепота и неведение, которые обрекли ученицу и дочь доктора Веста действовать так, а не иначе. И она совершает тяжкий грех по отношению к Беате.

Ее «анагнорисис» («узнавание», то есть переход от неведения к знанию) — это путь познания, который она проходит в драме, от судорожного, упрямого самооправдания до безоговорочного признания своей вины. Ребекка начинает понимать, на чем основывалась ее «свобода» — и к чему она привела. Смутное прогревание своего прошлого, полное догадок, постепенно проясняется, и Ребекка, таким образом, отчасти была подготовлена к потрясению, которое вызвал в ней Кролл. Его откровения становятся окончательным, шокирующим подтверждением того, что героиня уже предчувствовала.

Процесс прозрения у Ребекки начинается благодаря признанию Беаты: сначала та исповедуется Кроллу, потом — Мортенсгору. Слова Беаты вынуждают Ребекку всерьез взглянуть на себя *со стороны.* И этого вполне достаточно, чтобы отвергнуть всякую попытку Росмера сделать ей предложение.

Это происходит в конце второго действия, до того, как Ребекка узнаёт о том, как доктор ее использовал. Героиня начинает прислушиваться к другому голосу в своей душе — голосу пробуждающейся совести. Ее былые грехи как бы снова оживают благодаря признанию Беаты. К тому моменту Ребекка уже готова осознать содеянное, увидеть его в ином свете, а именно — с точки зрения *Росмера.*

После смерти Беаты героиня подпадает под его влияние. Он первый задается вопросом, кто виноват, но позже — перед самой сценой сватовства — *она* берет вину на себя. Когда Росмер говорит, что он никогда не будет свободным и радостным, так как чувствует свою вину, Ребекка отступает от него, явно задетая этими словами.

Ее реакция доказывает, что отныне это *ее* проблема. Она невольно произносит: «Да. Свободная от вины совесть» (3: 787). Впоследствии она поднимет вопрос о том, кто виноват, — и снимет с Росмера его долю вины. Здесь Ибсен затрагивает самую суть своей драмы. В ней идет речь об ответственности, о свободе — а также о радости и счастье.

Свободна — и несвободна

Когда Ребекка начинает по-новому себя сознавать, она понимает, в чем заключается ее несвобода. Ее прежде свободная воля теперь скована так, что она чувствует себя парализованной и неспособной действовать. Благодаря совместной жизни с Росмером она смогла освободиться от гнета собственных инстинктов. Но теперь ее воля зависит от идей и ценностей Росмера: Ребекка подчинилась моральным принципам, которые прежде не признавала.

Такого рода мировоззрение имеет как позитивную, так и негативную сторону. Традиция Росмерсхольма выработала моральные принципы, которые могут благотворно воздействовать на человека. Но они же могут, так или иначе, влиять на способность к активным действиям. Ребекка чувствует, что ее воля «заражена» этой традицией и она утратила свойственную ей решительность. Порой ее воля оживает, но она уже «искалечена», и героиня ощущает себя глубоко несчастной (3: 816).

Дело в том, что росмерхольмское мировоззрение имеет другую — однозначно негативную сторону. Оно парализует способность жить полнокровной, *естественной* жизнью, радоваться, смеяться и плакать. Таким образом, высокая моральность не может быть самоцелью, если она достигается ценою отказа от счастья. Росмер понимает и осознаёт это на примере собственной жизни. Он знает, что потеря радости и счастья для человека невосполнима.

Но ведь Росмер из тех, кто поступает в соответствии с принципами морали. Это надежно защищает его от угрызений совести. Такова главная идея героя — идея о новом, «благородном» человеке, не обремененном виной — свободном и счастливом. Все это в некотором роде утопия, признаёт сам Росмер в конце концов. Он, потомок Росмеров, никогда не сможет избавиться от «белых коней» — доставшихся ему по наследству угрызений совести, как действительных, так и мнимых. Если он не обретет свободу мысли, тогда его совесть всегда будет привязана к прошлому. Так и должно быть, ибо жизнь в полной «невинности» есть утопия.

Росмерсхольмская — в особенности росмеровская — мораль признает ответственность человека за свои поступки. Этот аспект росмеровского «благородного» мышления Ребекка принимает и одобряет. Но она — как и сам Росмер — понимает, что одного морального благородства недостаточно для гармоничной жизни.

«Росмеровское мировоззрение облагораживает. Но… убивает счастье» (3: 817). Так Ребекка говорит Росмеру, и Росмер осознаёт, насколько он зависим от родового наследия. Герой пытается порвать с росмерсхольмской традицией, дабы

приблизиться к более радостному, светлому миропониманию. Это и приводит к тому, что он оставляет свое пасторское служение.

Росмер также испытывал потребность в личном освобождении. В этом уже *Ребекка* могла помочь *Росмеру*. Благодаря Ребекке он стал другим человеком — и она также изменилась под его влиянием. Это противоречивое взаиморазвитие Ибсен и показывает в «Росмерсхольме».

Способность человека к преображению и диалектика Ибсена

«Росмерсхольм» можно рассматривать исключительно как драму об эволюции двух людей при взаимном влиянии их друг на друга — как драму об их личном, внутреннем «изменении». Но прежде чем они осознают свое прошлое, им приходится увидеть самих себя, узреть то разрушительное начало, которое является следствием их потребности в личном освобождении. Каждый из них вынужден признать свою долю вины в том, что Стриндберг назвал «убийством души» Беаты. Они — соучастники в этом «невинном» преступлении — невинном в том смысле, что никакое следствие не сможет установить, кто повинен в ее смерти.

Ребекка считает главной виновницей себя. Часть вины лежит и на Росмере, поскольку он больше занимался собой, чем заботился о Беате. Его отношение к ней трудно охарактеризовать иначе, как предательство. Постепенно Росмеру становится ясно, что Беата пожертвовала собой ради него. Она ушла со сцены для того, чтобы он обрел свободу жить по своим желаниям и потребностям, а Ребекка могла бы родить законного наследника росмеровской усадьбы и родового имени.

Величие рода Росмеров за последние двести лет пришло в упадок. Усадьба служила им бастионом, надежно ограждавшим их от всяких перемен и веяний нового времени. Кролл уразумел это лучше всех. Он рассчитывает сделать Росмера своим главным союзником в борьбе с либералами.

Но по ходу действия мы убеждаемся, что традиции Росмерсхольма близятся к закату. Новое время врывается в усадьбу вместе с Ребеккой Вест и ее идеями. Ульрик Брендель — домашний учитель Росмеров — пытался однажды сделать нечто подобное, но Росмер-старший выставил его за дверь. Парадокс в том, что Ребекка и Росмер гибнут вместе с традициями Росмерсхольма. Росмер — последний в своем роду, и усадьба перейдет к новым владельцам.

В этой драме ясно видна диалектика, которая свойственна творчеству Ибсена: два мировоззрения, с их позитивными и

негативными аспектами, постоянно сталкиваются в диалогах Ребекки и Росмера. Это все тот же основной конфликт из пьесы о Юлиане Отступнике, только перенесенный в социально-политическую действительность Норвегии 1880-х годов — если верить Ибсену, весьма неприглядную.

Драму также можно трактовать как едкий комментарий к философии сексуальной распущенности, которую проповедовали представители кристианийской богемы. Ибсен с глубоким презрением относился к идеям Ханса Йегера и его окружения. По мнению драматурга, идеологи богемы компрометировали саму идею свободы, представляя в плане культурного развития очевидный шаг назад. В их концепции человека Ибсен видел не что иное, как возвеличивание «звериного» начала.

Доктора Веста из пьесы «Росмерсхольм» можно назвать примером того, как богема извращает идеал свободы. Та разновидность «освобождения», за которую ратует доктор, неизбежно ведет к моральной деградации. С другой стороны, ректор Кролл бездумно отвергает саму потребность в освобождении: он видит прямую связь между «свободомыслием» и «свободной любовью», и утверждает, что освобождение ведет к разрыву со всеми традиционными нормами (3: 774–775). В свете дискуссий 1880-х годов Росмер предлагает альтернативу обеим крайностям. По его мнению, Кролл не понимает главного: свободомыслящие и неверующие люди на самом деле могут сохранять «чистоту нравов» и подчиняться законам нравственности в силу естественной потребности своей природы (3: 774).

Саму потребность в освобождении, выходе из-под мрачной сени авторитетов прошлого отрицают лишь политики Кролл и Мортенсгор. Хотя они и находятся по разные стороны баррикад в политической борьбе, становится ясно, что это одного поля ягоды. Оба — жаждущие власти, беспринципные конформисты. Им противостоит Росмер, единственный в драме подлинный идеалист, — правда, его идеалы довольно-таки далеки от жизни.

Сомнения Росмера — это и сомнения самого Ибсена. Освобождение и «облагораживание» человека необходимы, чтобы вывести человечество на более прогрессивный путь развития. Но, похоже, этот проект утопичен — он должен завершиться столь же плачевно, как недолгий и смехотворный поход Ульрика Бенделя во имя свободы и будущего.

Взгляды Росмера, разумеется, не идентичны взглядам самого Ибсена. Но у них можно найти много общего — особенно в том, что касается необходимости возникновения новой духовной «аристократии», в том, что «Свобода» и «Правда» являются

основой культурного развития, и в том, что общество нуждается в «мятеже», который Ибсен называл «революцией человеческого духа» (4: 693).

Но мятеж может быть оправдан, если только он происходит в соответствии с «порядком» и «дисциплиной». Ибсен дает понять: потребности и порывы человека к свободе должны находиться под контролем, иначе все закончится плачевно. В пьесе «Женщина с моря», которая вышла вслед за «Росмерсхольмом», Ибсен вновь рассматривает эту проблему. Освобождение необходимо, личный опыт свободы является бесценным. Но подлинная свобода невозможна без чувства ответственности за близких и окружающих.

И Ребекка, и Росмер в конце концов были вынуждены это признать. Не сразу и помимо своей воли они осознают, что не сумели воспользоваться возможностями, которые дало им освобождение. Они долго пытаются привести свою жизнь в соответствие со своими идеями. Это происходит лишь тогда, когда они раскрывают «тайну Мельничного водопада» и сами становятся ее пленниками.

Четкое осознание происшедшего, к которому стремились Ребекка и Росмер, приводит их к неоднозначным выводам. Возможно, читатель и зритель тоже столкнутся с трудностями, пытаясь все это понять. Речь идет о двух людях, осознавших свое жизненное банкротство и бессмысленность дальнейшего существования, не говоря уж о стремлении к идеалам. Кажется, сама жизнь опровергает всякую веру в «облагораживание» человека. Но Ребекка и Росмер — в отличие от Педера Мортенсгора — не могут предаться смирению и жить без идеалов. Без идеалов все останется как есть — и жизнь превратится в status quo, которое пропагандирует доктор Реллинг в «Дикой утке», не понимая, как это унижает достоинство человека.

Ребекка и Росмер жаждут перемен. То, во что они верили прежде, скомпрометировано их собственными делами. Их освобождение привело к тому, что они совершили тяжкий грех против близкого человека. Этим было скомпрометировано мировоззрение Росмера, ибо — как он сам говорит — «никогда не восторжествовать тому делу, начало которому положено во грехе» (3: 798). Совершив грех, он утратил свою свободу и всякую возможность достичь радостной и счастливой жизни.

Его чувства в финале пьесы разделяет и Ребекка. Она полагает, что таким же образом сложилась ее собственная жизнь. Она стремится доказать, что придуманное Росмером моральное «благородство» — не просто пустая мечта. Героиня понимает, что она, несмотря на свою парализованную волю, еще может

действовать, и действовать свободно. Это станет возможным, если она добровольно возьмет на себя ответственность за свои поступки, — и она на это «с радостью» соглашается.

Выражение «с радостью» здесь представляется особенно важным: оно означает свободный выбор, который делает героиня в самом финале драмы. «С радостью» — это последние слова Ребекки, благодаря чему они приобретают особый смысл. Соглашаясь искупить свои грехи, она получает возможность свести счеты с прошлым. Этот выбор показывает, что Ребекка не хочет больше жить в несвободе. «Свой грех я должна искупить», — говорит она твердо и решительно (3: 824).

Такова свобода, которую мораль Росмерсхольма предлагает Ребекке в решающий момент ее жизни и которую она познала за годы общения с Росмером. Но эта мораль не кажется единственно верной и торжествующей в финале драмы. Возникает впечатление, что Ибсен задался целью под занавес вернуться к идеям Росмера о духовном «благородстве».

В представлениях Росмера о человеке центральное место занимает тот идеал освобождения, который вдохновлял и его самого, и Ребекку. Когда героиня в конце концов всецело признаёт правоту росмеровского мировоззрения, сам Росмер внезапно возвращается к тому, что стоило ему таких страданий, — «под властью нашего свободного мировоззрения», как он сам говорит (3: 824).

Таким образом, они совершают своего рода брачную церемонию, соединяя вместе то лучшее, что можно найти в их столь различных мировоззрениях, — радикальное обновление и традиционное сознание ответственности. Свобода и ответственность брачуются друг с другом. Это создает основу для рождения в будущем более мудрого и благородного мировоззрения. Это является предпосылкой для перехода на более высокий уровень культурного развития, а в политической сфере — для введения более сбалансированного и гармоничного народовластия.

В этом плане Ибсен продолжает «духовно-аристократическую» линию «Врага народа». В 1895 году он заметил: «Жизненно важная задача демократии состоит в том, чтобы облагородить себя». Но культура как таковая не является политической системой. Ибсен воспринимает ее целиком и полностью как феномен, зависящий от индивида, и «процесс облагораживания» может совершаться лишь в душе конкретного человека.

Ибсен назвал свою драму именем родовой усадьбы. Росмерсхольм может восприниматься как оплот традиционной

морали, основанной на христианских ценностях, которую представляет последний из рода Росмеров. Но все же не эта мораль торжествует в финале драмы. В конце концов в ней побеждает светский, гуманистический идеал.

Ибсен питал глубокое уважение к христианской морали, утверждая, что она является фундаментом дальнейшего развития. Но его герой Росмер порывает с христианством как с мировоззрением, и в финале он — бывший пастор — говорит: «Над нами нет судей. И поэтому нам приходится самим чинить над собой суд и расправу» (3: 824).

Трагедия о вине, искуплении и благородстве

Когда Софоклов Эдип прозрел и увидел, какое преступление совершил по неведению, он ослепил себя. Его супруга и мать Иокаста также выносит себе приговор, когда понимает, что произошло. Подобное развитие событий мы наблюдаем в «Росмерсхольме». Ребекка и Росмер вначале торжественно клянутся, что они неповинны в смерти Беаты. А в итоге они вынуждены признать, что были соучастниками преступления.

Но притягивать к интерпретации драмы «Эдипов комплекс» нет никаких оснований. Анализ по Фрейду скорее введет в заблуждение, чем объяснит что-либо. То же самое можно сказать о попытках интерпретировать драму, исходя из «демонизма» или «страсти к самоуничтожению», якобы управляющих поступками Росмера и Ребекки. Да, Ибсен употребляет слово «демонизм» в своих черновиках — вероятно, по поводу решения разочарованного Росмера умереть вместе с Ребеккой. И финальную сцену действительно можно воспринимать как выражение «страсти к самоуничтожению». Но некоторые ибсеноведы идут еще дальше, считая демонизм главным импульсом, определяющим поступки героев в конце драмы.

Но если демонизм играет такую важную роль, почему Ибсену необходимо подчеркнуть взаимопонимание, диалог двух героев на исходе их жизни? Неужели Росмер одержим демонизмом, когда он говорит Ребекке, что она должна обладать таким же мужеством и самоотречением, что и Беата, пожертвовавшая всем ради него? Росмеру хватает разума назвать самоубийство и саму мысль о нем «сущим безумием» (3: 824). Таким образом, Росмер не может быть одержим демонизмом. Очевидно, он имеет обыкновение *представлять* себе ту или иную ситуацию — так, по его признанию, он делал и раньше, когда речь шла о прошлом Ребекки. Возможно, в финале он также демонстрирует

актуальность слов Ребекки о двух разновидностях человеческой *воли.*

Главное убеждение Росмера состоит в том, что конкретное действие является несомненным свидетельством подлинной искренности, особенно в таком обществе, где слова вводят в заблуждение. Такое свидетельство они предъявляют друг другу в самом финале пьесы. Это происходит еще и потому, что они уже перешли черту и не видят перед собою будущего — ни для себя в отдельности, ни для своей гипотетической семьи. Это самоуничтожение продиктовано не только и не столько «демонизмом», сколько чем-то более значительным. Поступок, разрушающий жизнь героев, предстает в ином свете.

Так два человека добровольно кончают с собой — «с радостью» принимая на себя ответственность за свое прошлое. Мысль о том, что самоубийство можно оправдать и даже назвать нравственным поступком, мы встречаем в набросках к «Дикой утке». Для Ребекки и Росмера путь к Мельничному водопаду в конце концов оказывается единственно возможным. Таким образом, по их мнению, они сбрасывают с себя тяжкий груз как индивидуального, так и общего прошлого. Этот выбор означает для них не только кару, но и некое моральное освобождение. Освободиться от своего прошлого, как выясняется, необходимо им обоим.

Теперь Ребекка может принять предложение Росмера о браке — в конце второго действия она не могла этого сделать по причине своей несвободы. А Росмер наконец решается ступить на мостик, ведущий через водопад, — впервые после самоубийства Беаты. Женщина, которая находится рядом с ним, тоже сильно изменилась: она больше не является для него коварной Ребеккой (имя героини означает «расставляющая ловушки»). Фрекен Ребекка Гамвик Вест становится теперь Ребеккой Росмер. В финале она занимает то же положение, что и умершая Беата, и, подобно Беате, она готова на все ради мужа. Своим поступком она доказывает, что в ней действительно произошел «перелом» (3: 818).

Смерть Ребекки, при всем ее трагизме, Росмер может воспринимать так же, как самоубийство Беаты, — как «победу», ибо этот поступок продиктован абсолютно бескорыстными мотивами и призван к тому же искупить ее вину. Это — самопожертвование ради «спасения» другого человека. «Моя смерть спасет все лучшее в тебе» (3: 824), — говорит она Росмеру.

От дома Хельмера к Мельничному водопаду

Путь от дома Хельмера к Мельничному водопаду довольно долгий. И Нора, и Ребекка в конце концов покидают тот мир, который еще накануне казался таким обжитым и надежным. Они не могут по-прежнему жить в этих стенах — это было бы аморально, как говорил Ибсен по поводу Норы. Обе женщины обрели понимание своего прошлого, почувствовали необходимость крутых перемен. Вся предшествующая жизнь потеряла для них смысл и ценность.

И все же судьба этих двух героинь значительно различается. Поступок Норы имеет трагическую окраску — ведь она идет на развод и бросает детей. Но, несмотря на это, стук хлопнувшей двери в доме Хельмеров означает прежде всего триумф, знаменующий личное освобождение и торжество воли героини. А шум Мельничного водопада, напротив, служит постоянным напоминанием о том, что «свободой» можно злоупотребить. Совесть в «Росмерсхольме» вновь становится моральным арбитром, а не орудием общества, подавляющего личность. Ибо совесть здесь — проводница высокой морали, свободной от всяких традиционных авторитетов, общественных и религиозных. Независимый человек выходит на сцену, чтобы свершить суд над самим собой, провозгласить приговор и привести его в исполнение. Как говорит Росмер, над нами нет судей, и мы должны сами судить себя.

«Росмерсхольм» — диалектическая, невероятно сложная пьеса, требующая внимательного прочтения. Завершающая фаза драмы, медленно подготавливающая двойное самоубийство героев, пожалуй, даже перегружена диалектикой и идеологией. Георг Брандес, наряду с другими критиками, задолго до выхода драмы в свет указывал на склонность Ибсена к абстрагированию и рефлексии. В 1867 году он писал Ибсену, что тот слишком любит «расширять своих героев от масштаба личностей до масштаба принципов».

Брандес, несомненно, коснулся особенности, которая характерна для многих реалистических драм Ибсена. Драматург — особенно в финале своих произведений — пытается одновременно создавать иллюзию реальности происходящего и *истолковывать* эту реальность. Индивидуальное, таким образом, становится частью универсальной проблематики.

В финале «Росмерсхольма», как и «Врага народа», мы — зрители и читатели — ощущаем некий «эффект дистанцирования»: то, что происходит на сцене, внятно призывает нас задуматься. Этот характерный для Ибсена эффект воздействует на нас гораздо сильнее, чем «вживание» в образы героев и пресловутая иллюзия реальности. Хотя он же создает

определенные трудности для сценических постановок.

Воздушный замок — с прочными стенами?

Поэтому финал «Росмерсхольма» ставит перед актерами и режиссерами невероятно сложную задачу. Как придать психологическую достоверность борьбе идей — той диалектике, которой пронизан диалог главных героев? Динамика финала отражает в каком-то смысле гегельянскую триаду «тезис, антитезис, синтез», — антагонизм между противоположностями, которые пытаются найти возможное решение. Мировоззрения и жизненные принципы проясняются, взаимодействуя друг с другом. Негативное отсекается, позитивное остается.

Драму такого типа известный театральный критик Эрик Бентли[84] назвал «драмой-исследованием». В подобной драме нет готовых идей, которые иллюстрируются диалогами героев, — но идеи рождаются в ходе самих диалогов. Это, по мнению Бентли, является характерной особенностью творчества Ибсена. Напряжение в его пьесах возникает именно тогда, когда автор начинает бороться с собственными заблуждениями, которые пережил когда-то сам. В «Росмерсхольме» нет абстрактных философских дебатов по основным вопросам бытия. Ибсен демонстрирует потрясающее умение вести хозяйство в своем доме — где множество всяких помещений и везде царит хаос.

Концовка «Росмерсхольма» по-разному трактовалась критиками. Дьёрдь Лукач и вдохновленный им Петер Сонди[85] утверждали, что пьесы Ибсена сталкиваются с этической проблемой: в них можно лишь *говорить* о прошлом, но нельзя приблизить это прошлое ко времени действия драмы. Кроме того, Сонди считает, что самоубийство Ребекки и Росмера недостаточно мотивировано их прошлыми поступками и не является неизбежным. Тем самым в какой-то мере утрачивается трагическая необходимость и умаляется эффект происходящего. Точка зрения Лукача состоит в том, что «Росмерсхольм» на самом деле является виртуозной, но неудачной попыткой сделать драму из романа.

Нам не очень понятно, почему Сонди подвергает сомнению обоснованность трагического финала драмы. Проще понять, почему он утверждает, что диалог героев носит скорее эпический, нежели драматический, характер. Йорген Хэуган[86] выразил ту же мысль менее академично: «Все же редко любовь доводит людей прямо-таки до гроба». Но Хэуган видит в финальной сцене лишь насилие, демонизм, взаимный обман и крах идеализма. Он

не видит в этой сцене никакого просветления Ребекки и Росмера. Если верить такому толкованию, Ибсен руководствовался собственным цинизмом и болезненной страстью к разоблачению героев, которым он дал жизнь, — дабы показать, что они рабы своих низменных инстинктов.

Хотя такая интерпретация творчества Ибсена может показаться странной и весьма далекой от содержания его произведений, следует признать, что Хэуган затрагивает некоторые важнейшие проблемы «Росмерсхольма». Он говорит о преобладании эпического начала в финальном диалоге. Кроме того, он отмечает, что Росмер по отношению к Ребекке начинает играть ту же роль, что сама Ребекка играла по отношению к Беате, когда та бросилась в Мельничный водопад. В *данном* случае мы действительно можем говорить о кратковременных приступах «демонизма». Но, как уже указывалось, Росмер гонит от себя подобные мысли, считая их сущим безумием.

«Демон», устами Росмера предлагающий Ребекке самоубийство, которое послужит свидетельством «перелома» в ее душе, доказательством ее «благородства», — не что иное, как стремление героя — и автора — смотреть на жизнь под *теоретическим* углом зрения. Жертва в таком ракурсе есть символическое деяние — как и в мире представлений Грегерса Верле. Сквозь призму подобных идей Росмер воспринимает самоубийство Беаты как возвышенный поступок, как «победу», ибо на этот поступок ее вдохновили подлинная любовь к ближнему и полное самоотречение.

Росмер хочет получить доказательство того, что Ребекка уже не та, какой была прежде, когда ею двигал бессовестный эгоизм. Если в ней благодаря общению с Росмером действительно произошел «перелом», тогда он, Росмер, снова уверует в возможность человека изменяться к лучшему. Тогда жизнь уже не станет казаться ему безнадежной, пустой и напрасной. Поэтому Росмер играет с мыслью о самопожертвовании Ребекки, которое докажет, что она действительно стала другим человеком.

Можно, пожалуй, спорить, удался ли Ибсену образ Росмера в финале драмы, где он предстает в довольно сомнительном свете, если не однозначно дурном. Можно и согласиться, что не слишком удачна попытка скомбинировать «доказательство», которое должна предъявить Ребекка, — речь идет о столь разрушительном и безрадостном деянии, как самоубийство. Вспомним, что Беата, в отличие от Ребекки, находилась «под властью болезненного взгляда на жизнь» (3: 824). Факт ее душевной неуравновешенности так и не был опровергнут.

Вся концовка драмы может показаться слабой и в чем-то

абстрактной, похожей на воздушный замок. И нужно огромное, *колоссальное* актерское мастерство, чтобы сохранить драматическое напряжение и достоверность происходящего до самого конца, когда Мельничный водопад и покойница Беата заберут к себе двух несчастных, которые когда-то верили в счастливую жизнь и мечтали о пути освобождения (имя Беата означает «блаженная» — *лат.* beata).

Несмотря на все трудности, с которыми мы сталкиваемся при восприятии этой драмы, она все же остается одним из центральных произведений Ибсена. В этой драме Ибсен виртуозно и органично свел воедино три главных аспекта своего творчества: общественный, идеологический и психологический. Едва ли Ибсен где-нибудь еще исследовал проблему индивидуальной свободы так глубоко, как в «Росмерсхольме». То же самое можно сказать о душе человека, о последствиях «освобождения» и о сложных взаимоотношениях между виной, достоинством и счастьем.

Во власти неведомого: русалка из «Женщины с моря»

Тот идеализм, приверженцами которого считают себя Грегерс Верле и Йуханнес Росмер, имеет очевидные утопические и деструктивные черты. Попытки подчинить реальную жизнь идеальным требованиям приводят к утрате иллюзий, а затем и к человеческим жертвам. Эти два героя мечтают о более свободной, здоровой и счастливой жизни для всего человечества, а не только для себя. Но действительность властно опровергает мечтания идеалистов.

В следующей пьесе — «Женщина с моря» (1888) — Ибсен стремится навстречу действительности, а не прочь от нее. В то же время сюжетная линия пьесы вновь возвращает нас к ключевой проблеме «Росмерсхольма» — кризису, обусловленному свободой индивида и его потребностью в освобождении. Эллида Вангель с этой точки зрения напоминает Ребекку Вест. Их обеих можно назвать «русалками». Они обе проходят через тот хаос, который вызван страстями, бушующими в их душе. Уж они-то знают, что значит пребывать во власти морской стихии. В набросках к пьесе Ибсен говорит о зависимости человека и его воли от «бездушной» природы, от моря.

В отличие от Ребекки Эллида Вангель сумела достичь мягкого, гармонического разрешения своей ситуации. Однако многие исследователи Ибсена весьма недоверчиво отнеслись к такой однозначно счастливой развязке. Они склонялись к тому, чтобы толковать эту развязку как ироническую или, по крайней мере, двусмысленную.

В данной главе мы обсудим возможность совершенно иного толкования. Мы попытаемся доказать, что Ибсен изобразил в своей пьесе путь, единственно приемлемый для человека, стремящегося обрести почву под ногами. Он показывает альтернативность человеческой судьбы в свете этических и культурных требований.

Существует весьма распространенная и весьма неудачная интерпретация «Женщины с моря» как глубокой психологической драмы, в которой Ибсен предвосхитил Фрейда и методику терапии, используемую в психоанализе. При такой интерпретации на переднем плане оказывается эротический аспект пьесы — мотив влечения Эллиды к Незнакомцу. Это, в свою очередь, приводит к тому, что все происходящее превращается в абсурдную карикатуру. На сцене некоторых

театров Неизвестный был представлен совершенно нагим, так что ни самой Эллиде, ни зрителям в зале было не о чем фантазировать.

Такое однобокое фрейдистское толкование является полной профанацией весьма сложной, суггестивной и мрачной драмы Ибсена. Притом если бы драма, как полагали некоторые, несла в себе элемент психотерапии, тогда после чтения или просмотра то и дело происходили бы чудесные исцеления!

Супруга доктора из Шоллвикена

Для обитателей маленького прибрежного городка молодая фру Эллида Вангель, супруга местного доктора, не представляет особой загадки. В теплое время года она отправляется к фьордам купаться. Люди называют ее «женщиной с моря». Она и росла, окруженная морем со всех сторон, — в Шоллвикене, где отец ее был смотрителем маяка.

Жизнь у моря наложила на Эллиду сильный отпечаток. У нее сложились особые отношения с этой изменчивой стихией. Она знает все про корабли и кораблекрушения. Ей близка и понятна свободная, естественная жизнь, которой живут на море. Ее манит мятежная судьба кораблей и моряков.

С детства на нее сильно повлияло еще одно обстоятельство. Местный священник в шутку прозвал Эллиду «язычницей», ибо отец нарек ее в честь одного знаменитого корабля. «Эллидой» назывался корабль Фритьофа — героя древних саг и поэмы Тегнера[87]. Насколько близко Эллиде море, настолько же чужды ей люди. Одиночество рано сделало Эллиду уязвимой — зато наделило ее силами, которые ей непонятны и которыми она не умеет управлять. Они в равной мере и влекут, и пугают ее.

Пять-шесть лет назад, будучи совсем еще юной, она приняла предложение доктора Вангеля и вышла за него замуж. Он вдовец, который должен заботиться о двух своих дочерях, Болетте и Хильде. Первая ненамного моложе Эллиды, вторая тоже еще не считается достаточно взрослой для замужества. Вот с ними тремя и пришлось Эллиде создавать семью в маленьком городке, в той мелкобуржуазной среде, которая просто-таки ей претит. Ей так и не удалось установить по-настоящему семейные отношения со своими новыми родственниками — а сам Вангель ей в этом нисколько не помог, да и не слишком настаивал, чтобы она это делала.

Она болезненно переживает разрыв с прежней вольной жизнью на лоне природы. Замужество ввергло ее в строго

регламентированную и замкнутую жизнь маленького прибрежного городка. Эта среда буквально душит Эллиду. В ее каждодневных побегах к фьордам выражается ее тяга к морю. Фьорды дают ей возможность вырваться из душной повседневности, обрести хоть ненадолго свободу. А купания в какой-то мере восполняют ей недостаток близости с морем, которая ей так нужна.

На том символическом фоне, на котором разворачивается действие драмы, — а фон здесь едва ли не чересчур символичен — присутствует еще один элемент: покрытый ряской и тиной пруд с карасями, находящийся в самой сумрачной части сада Вангелей. Помянутые караси обитают в замкнутом пространстве. Жизнь их, судя по всему, довольно однообразна. Зато спокойна и беззаботна. И, оказывается, кое-кто, а именно Хильда и Люнгстранн, находят жизнь обитателей пруда прекрасной и по-своему интересной. Таким образом, и сам этот пруд, и то, что он олицетворяет, может кому-то нравиться. Весь третий акт движется вокруг этого пруда, а также весь пятый и заключительный акт.

Болетта склонна придавать символическое значение всему, что относится к жизни маленького городка — той жизни, которой она сама живет. К примеру, Болетта говорит: «Право, по-моему, наша жизнь недалеко ушла от жизни этих карасей в пруду. Фьорд у них рядом, и там гуляют огромные стаи вольных рыб. Но эти бедняжки, прирученные домашние рыбки, ничего не узнают о той жизни. И так никогда и не поучаствуют в ней».

Эти слова как бы предвосхищают события последнего акта, где Арнхольм, который играет роль то ли освободителя, то ли соблазнителя, призывает покинуть пруд с карасями ради иной, вольной жизни.

Но еще ранее — в третьем акте — Эллида встречается с любовью своей юности. Когда она стоит и пристально смотрит в глубь пруда, перед нею — после десяти лет отсутствия — внезапно появляется Неизвестный. Он предлагает Эллиде альтернативу ее теперешнему существованию, в котором она ощущает себя несвободной. Ибо ей самой никак не удается разглядеть что-либо привлекательное или полезное в том образе жизни, который олицетворяет пруд с карасями.

Беседка: природа против цивилизации

В саду есть еще одно примечательное местечко, и это местечко Эллида делает своим владением. Пытаясь быть поближе

к природе и чистому воздуху, она заставляет мужа построить в саду беседку. Эта беседка оказывается настоящим антиподом веранде докторского дома. В данном случае — и по ходу всей драмы — мы видим, как противопоставляются друг другу природа (море) и цивилизация (городок), жизнь русалки и жизнь обычной женщины.

Эллида любит проводить время в беседке, а две ее падчерицы предпочитают веранду. Сам доктор не принимает ни ту, ни другую сторону — он постоянно пытается наладить в семье взаимопонимание и устроить так, чтобы все мирно уживались друг с другом. Тот факт, что семья не слишком благополучна, уже не вызывает сомнения. Ни одна из трех женщин не кажется довольной и счастливой, да и у самого доктора налицо все признаки серьезного беспокойства — хотя он не хочет или не смеет это признать. Напротив, он продолжает настаивать, что они с Эллидой вполне счастливы.

И вот тут к ним приезжает погостить старый друг Эллиды, учитель Арнхольм. Доктор откровенно беседует с Арнхольмом, и благодаря этому мы узнаём, какие проблемы омрачают жизнь семьи. Вангель просит бывшего семейного учителя помочь ему разобраться в запутанных отношениях с Эллидой.

В последнее время она стала еще более нервозной, беспокойной и капризной. Совместная жизнь, длившаяся три года, явно не удалась. Проблемы особенно обострились, когда два с половиной года назад Эллида стала матерью, а потом потеряла ребенка, которому было несколько месяцев. Эллида совсем отдалилась от мужа, ничего ему не объясняя. А он, будучи человеком неуклюжим и беспомощным, не попытался как следует осмыслить происходящее, докопаться до причин.

Он всегда пасовал перед трудностями, по своей то ли робости, то ли пассивности, то ли излишней осмотрительности. Как выясняется, утешение он подчас ищет в вине — это следует из нескольких фраз, которые обронила встревоженная Болетта. Исходя из этого, некоторые исследователи творчества Ибсена представляли доктора алкоголиком — но авторский текст не дает серьезных оснований для подобного вывода.

Точно так же пытались интерпретировать слова Болетты относительно странного поведения мачехи — в этих словах находили доказательство того, что доктор Вангель прописывал Эллиде наркотики. Эллида и впрямь ведет себя порой странно и оказывается подверженной резким переменам настроения, но причины для этого совсем иные.

Реализм или не реализм?

«Женщина с моря» с самого начала почиталась весьма мрачной драмой — и небезосновательно. Крылатыми стали слова Кнута Гамсуна, опубликованные в журнале «Samtiden» 1890 года, о таинственности поэзии Ибсена и его «наивысшем безумии».

Вместе с тем эта драма является одной из самых реалистических в творчестве Ибсена. Порой она даже слишком прозрачна в своей символике. Банальным морализаторством могут показаться слова о свободе и ответственности, звучащие в финале драмы. И сам этот финал, в котором чудесным образом разрешаются проблемы Эллиды, выглядит не совсем убедительно. Георг Брандес был одним из тех, кто выразил сомнение в таком разрешении конфликта: «Есть некоторые черты в характере этой совершенно фантастической женщины, которые делают неубедительным ее выбор в пользу ответственности и долга». И действительно, есть основания говорить, что Ибсен представляет все перипетии в жизни Эллиды чересчур уж сглаженными и стремительно приходящими к развязке, которая кажется нарочитой, какой-то запрограммированной.

Темная сторона произведения связана в первую очередь с личностью Неизвестного, с символикой моря и психикой Эллиды, с амбивалентностью ее жизни. Трудно сказать однозначно, является эта драма реалистической или же символистской. Мрачности прибавляет то обстоятельство, что временами символически-психологический план и план достоверно сымитированной реальности как будто смешиваются в душевной драме Эллиды. Появление иностранного моряка на сцене, этого призрака из прошлого Эллиды, из ее юности, создает определенную трудность для натуралистической театральной традиции, для актеров и режиссера.

Очевидно, что Ибсен значительно расширяет границы реалистической эстетики. В одном из писем он говорит: «Здесь у меня иное направление, чем прежде. Здесь я иду по совершенно новому пути». Нечто подобное он, кстати, говорил несколькими годами ранее о «Дикой утке». Возможно, он имеет в виду, что «Женщиной с моря» он сделал шаг вперед — к сочетанию реализма (то есть имитации реальности) и символизма, при наличии общей, довольно расплывчатой границы.

Но с другой стороны, не стоит преувеличивать психологически-символический аспект этой драмы. Совершенно ясно, что Неизвестный должен быть физически реальной фигурой для окружающих — точно так же, как и для Эллиды. Сам Вангель дважды сталкивается с Неизвестным — он не только видит его, но и говорит с ним и даже угрожает ему. Видят его и обитатели городка, а Люнгстранн признает в нем американца боцмана,

который, как он думал, утонул в Ла-Манше во время кораблекрушения три года назад.

Таким образом, Неизвестный является одновременно как реально существующим человеком, так и олицетворением силы, захватившей душу Эллиды. Его двойственная позиция в драме подтверждается словами Эллиды — когда она, повстречавшись с ним, просит помощи у Вангеля. Сначала она восклицает: «О, милый верный друг, спаси меня от этого человека!» Позже это звучит так: «О, Вангель, спаси меня от самой себя!»

Похоже, вопрос о реализме или нереализме этой драмы Ибсен вообще не считал актуальным. Главный вопрос заключался как раз в личности Неизвестного. Кроме того, Ибсен вводит ряд невероятных совпадений, имеющих «реалистическую» подоплеку. Особенно бросается в глаза история Люнгстранна об американском боцмане и то, как эта история переплетается с прошлой и нынешней жизнью Эллиды. Тот факт, что двое пострадавших при кораблекрушении, Люнгстранн и Джонстон, теперь находятся внутри круга Вангелей, никак нельзя назвать правдоподобным. А Неизвестный появляется вновь лишь спустя десять лет и притом в тот момент, когда Эллида вдруг начинает рассказывать о нем окружающим. В данном случае Ибсен, похоже, не озаботился тем, чтобы создать для читателей и зрителей иллюзию реальности.

Роль искусства

Довольно нарочитым кажется и сюжетный ход Ибсена, связанный с двумя артефактами, о которых упоминается в драме. Во-первых, это картина бывшего театрального декоратора Баллестеда, изображающая фьорды и умирающую русалку, которая, словно в западне, оказалась в окружении фьордов. Идею картины подсказала декоратору Эллида, а называется она так: «Смерть морской девы». Эта картина представляет нам квинтэссенцию драмы. Она сопровождает нас вплоть до финала, когда между судьбой русалки и судьбой Эллиды проводится параллель.

Русалка, выброшенная на сушу, гибнет. Но у людей, в отличие от русалок, есть возможность выжить в непривычных жизненных обстоятельствах. Очевидно, что образ русалки — это образ самой Эллиды. Она постоянно купается среди фьордов, и Вангель называет ее «русалкой». «Русалка» и было первое, черновое название драмы.

Вступление к драме представляет нам еще одно произведение

искусства, которое пока что существует лишь в замысле. Это мечта больного туберкулезом художника Люнгстранна о некоей скульптурной композиции — мечта, которой вряд ли суждено воплотиться в жизнь. (Люнгстранн и его судьба становятся иллюстрацией к основной перспективе драмы — конфликту между иллюзорным миром мечты и жестокой реальностью.)

Художник задумал изобразить молодую безутешную вдову моряка, которая спит и видит ужасный сон. Она тоскует по ночам о своем утонувшем муже. И вот ей приснилось, будто он стоит у ее постели — весь мокрый, только что вышедший из моря. Он вернулся, чтобы отомстить ей, и теперь стоит и смотрит на нее.

Люнгстранн утверждает, что все это ему довелось увидеть наяву, но позже уточняет: «Это из жизни. То есть в некотором роде». Мечта, фантазия и искусство творят мир, в котором правят иные законы, чем в эмпирической реальности. Вместе с тем мечта, фантазия и искусство могут отражать реально пережитое.

Идея создать такую скульптуру возникла у Люнгстранна под впечатлением одного эпизода, который случился на борту корабля три года назад. Он стал свидетелем того, как некий человек пришел в ярость, прочитав в газете сообщение о бракосочетании кого-то с кем-то в Норвегии.

И когда Люнгстранн задумал создать такую скульптуру, на Эллиду его идея оказывает весьма странное действие. Ведь это ее собственная история. Это знак того, что ее душевные проблемы начались в тот самый момент, когда Неизвестный прочел о ее намечавшемся бракосочетании:

> **Эллида.** Я забыла его. И вдруг он как будто бы снова вернулся.
>
> **Вангель.** Когда это случилось?
>
> **Эллида.** Почти три года назад… или немножко больше. Когда я ждала ребенка.
>
> **Вангель.** А! В то время. Да, Эллида… Тогда я начинаю понимать многое, многое.
>
> **Эллида.** И ошибаешься, милый! То, что нашло на меня тогда… О, я думаю, этого никогда и никому на свете не понять!
>
> **Вангель** (смотрит на нее с глубокою скорбью). Подумать, что ты все эти три года любила другого! Другого! Не меня, а… другого!
>
> **Эллида.** Ах, ты страшно ошибаешься! Никого я не люблю, кроме тебя.
>
> **Вангель** (глухо). Почему же ты тогда все это время не хотела жить со мной… как жена?

Эллида. Из страха перед этим человеком.

Вангель. Страха?..

Эллида. Да, страха, ужаса, такого таинственного ужаса, какой, я думаю, может внушать только море…

Она и раньше говорила, что ей так и не удалось избавиться от темной власти Неизвестного — его «непонятной власти над душой». В том и заключается тайна этого «ужасного человека». Эллида в равной степени чувствует и свое влечение к нему, и свою странную связь с ним. Особенно она подчеркивает собственное бессилие.

Вангель вынужден признать, что этот человек по-прежнему обладает некоей властью над Эллидой. Эллида связывает Неизвестного с морем и, как это ни странно, со своей личной свободой. Таков парадокс ее внутреннего мира — парадокс, который она сама не может полностью осознать, но который Ибсен делает лейтмотивом ее истории.

Три женщины в одном лице

Действие драмы вращается вокруг душевного состояния Эллиды и вопроса о том, что ее мучает и что является причиной ее клаустрофобического страха. Почему она так стремится кому-нибудь довериться и почему постоянно нуждается в присутствии и заботе Вангеля? Напряжение и тревога в драме обусловлены положением, в котором оказалась Эллида. Она разрывается между двумя мужчинами, к которым — хотя и по-разному — она сильно привязана.

Важное значение имеют в драме и параллельные интриги, которые развиваются вокруг Хильды и вокруг Болетты. В связи с Болеттой Ибсен показывает незавидное социальное положение молодой женщины в 80-е годы XIX столетия. Болетта не имеет возможности позаботиться о себе. Она вынуждена буквально продавать себя своему бывшему учителю, абсолютно непривлекательному Арнхольму. Других шансов в этом маленьком, закрытом обществе у нее нет.

Хильда, как уже говорилось, еще слишком молода для замужества. Хотя она и занимает в драме свое собственное место, ее образ является в первую очередь актуализацией образа юной Эллиды — когда та жила в Шоллвикене и повстречала Неизвестного. Хильда тоже почувствовала влечение к незнакомому, пережившему крушение человеку, образ которого в драме олицетворяет темное будущее и смерть.

Как и Эллида в юности, Хильда не имеет каких-либо ясных этических представлений о том, как ей следует вести себя с этим мужчиной. Обе молодые женщины — обладательницы «языческого» духа — действуют согласно своим инстинктам, безоговорочно следуют своим иррациональным импульсам. Поглощенные собой, они не замечают окружающих. Эллида не замечает ни любви Вангеля, ни той весьма затруднительной ситуации, в которой он оказался. Не замечает она и того, что Хильда нуждается в ней. Ибо Эллида живет в ином, тайном мире воспоминаний — об этом она сама говорит Арнхольму в первом акте.

Жизненная ситуация Болетты

Болетта стоит перед тем же вопросом, что и Эллида в юности: соглашаться ли на брак с мужчиной, который значительно ее старше? В отношениях Хильды с Люнгстранном превалируют иррациональные импульсы. Болетта же действует в высшей степени рационально, и лишь в заключительном акте она наконец принимает предложение Арнхольма.

Болетта по-своему тоже стремится к неведомому. Но это ее стремление не связано с влечением к мужчине — Болетту просто тянет к еще не открытому миру знаний и путешествий. Она жаждет покинуть свой «пруд с карасями». И Арнхольм для нее — единственный шанс вырваться на свободу. Предложение Арнхольма Болетте — параллель к тому приглашению, которое Неизвестный делает Эллиде.

Но не стоит думать, будто Болетта мечтает о жизни «вольных» рыб, которая недоступна карасям, живущим в пруду. Нет, вольная жизнь не так уж и манит ее. Арнхольм старается завлечь Болетту перспективой домашнего очага. Их семейная жизнь, как он ее видит, — это еще один «пруд с карасями», только более затхлый.

Однако Болетту мало интересуют его планы и пожелания насчет их общего будущего. Эти двое, планирующие совместную жизнь, по сути, не слышат друг друга — настолько не слышат, что есть основания сомневаться в успехе всего предприятия. Болетта — как сказано в инструкции к постановке — полностью поглощена собой, она говорит с Арнхольмом «тихо, углубившись в себя». Пока он заверяет Болетту, что будет носить ее на руках, она лишь предвкушает возможность путешествовать и познавать новое. *Он* говорит, что хочет быть ее учителем, вспоминая выпускной год, когда у них, по всей видимости, сложились

доверительные отношения. Но *она*-то мечтает совсем о другом: «Осознать себя свободной. Побывать в чужих краях. И не бояться больше за будущее. Не терзаться этими глупыми заботами о куске хлеба…»

Можно без труда предугадать, как иллюзорное представление Болетты о своей свободе столкнется в будущем с грубой реальностью. Вопрос в том, не придется ли Болетте вскоре испытать что-то вроде клаустрофобического страха, который терзает Эллиду, — страха растратить свою жизнь впустую и чувства, что ты живешь в западне. Те же трагические мотивы, что и в картине, которую намеревается написать Баллестед.

Болетта ведь может когда-нибудь и пожалеть о сделанном выборе. Она вспомнит, что это было вынужденное решение, — в безвыходной ситуации она просто себя продала. Арнхольм желает обеспечить ей определенного рода свободу — он хочет освободить ее от заботы о хлебе насущном. Взамен она должна отдать ему свою молодость, свою жизнь. Ибсен в одном из писем так охарактеризовал Арнхольма: «слегка облысел и утомился от учительской деятельности», — только и всего.

Жить со школьным учителем, который в тридцать семь лет успел утомиться, — значит наверняка потерять ту самую свободу и погрязнуть в серости. Поэтому сокровенная мечта Болетты о том, чтобы вырваться в большой мир и познавать новое, выглядит несколько иронично.

Но вопрос о том, как будут разворачиваться события в будущем, остается открытым. Может быть, Болетте удастся «приспособиться» — на такой вариант постоянно указывает Баллестед. Для этого необходимо, чтобы человек умел приспосабливаться к новой жизненной ситуации.

Ибсен, цитируя приведенную выше характеристику Арнхольма, особо подчеркивает, что его не стоит считать таким уж маловероятным кандидатом в мужья для Болетты. Он не стар и не дряхл, он просто немного устал — обычное дело для учителя. Зато, в отличие от многих учителей, у Арнхольма весьма устойчивое финансовое положение. В этом смысле Болетта может считать свое будущее обеспеченным. Проблемы возможны скорее в душевной жизни — в связи со стремлением Болетты к неведомому. Не исключено, что у нее повторится ситуация Эллиды.

Каковы бы ни были скрытые мотивы Арнхольма, когда он сватается к Болетте, он вряд ли отказал бы ей в помощи, если бы она отклонила его предложение. Его напористость выглядит несколько подозрительно. Однако он скорее учтив, нежели груб. Совершенно очевидно, что Болетта находится в невыгодном

положении. Она очень уязвима и терзается сомнениями, чувствуя свою несвободу.

Но дело это не столь однозначно. Возможно, на самой Болетте лежит часть ответственности за ситуацию, в которой она оказалась. Ведь Эллида корит себя за то, что поступила «эгоистично», когда согласилась вверить себя заботам Вангеля. Теперь Эллиде начинает казаться, что лучше бы она выбрала бедность и черную работу, чем потворствовала собственной беспомощности.

Таким образом, в жизни обеих женщин не хватает чего-то весьма существенного: свободы выбора, свободы воли, — это становится главной проблемой, вокруг которой вращается все действие драмы. Но кроме такой свободы им не хватает чего-то более важного. К этому «более важному» мы вернемся чуть позже — ибо оно является квинтэссенцией драмы.

Выходит, что жизненная ситуация Болетты по многим параметрам очень схожа с той ситуацией, в которой находилась Эллида, когда Вангель сделал ей предложение. Эллида в то время осталась без средств к существованию. Об отце ее мы ничего не знаем. Ее мать, тяжелобольная, тоже неизвестно где находится. Будучи одна-одинешенька, она принимает предложение Вангеля, несмотря на свою помолвку с Фриманом.

Но очень скоро ее начинает бесить эта «сделка», этот прозаический договор купли-продажи. Будущее Болетты, таким образом, тоже рисуется в мрачном свете. В каком-то смысле судьбы этих двух женщин проясняют друг друга, каждая со своей стороны. И показывают нам, насколько незавидно было положение незамужней женщины в тогдашнем обществе.

Три стадии в жизни женщины

Дочери Вангеля олицетворяют собой две ранние стадии в жизни Эллиды, две фазы ее прошлого, которые снова актуализируются. Особенно заметны параллели между Эллидой и Болеттой: обе становятся объектами вожделения мужчин, которые значительно их старше.

Мужчины в этой драме проявляют крайний эгоизм по отношению к женщинам. Взять, к примеру, художника Люнгстранна. Ему нужна самоотверженная подруга, которая целиком и полностью подчинила бы свою жизнь его творческому призванию. Он хочет, чтобы Болетта сидела дома и думала о нем, пока он бродит по белу свету. То же самое Неизвестный потребовал от Эллиды — чтобы она оставалась ему верной, пока

его нет и не будет неведомо сколько времени. Десять лет ожидания! Вот и Люнгстранн отводит Болетте подобную роль.

Двое старших мужчин, Вангель и Арнхольм, немногим отличаются от них. Эти двое не слишком хорошо понимают, какие проблемы создает большая разница в возрасте и насколько могут отличаться их собственные потребности от потребностей женщин. Характеристика, данная Люнгстранну Болеттой, — его «самовлюбленность» — применима, по сути, ко всем мужчинам, фигурирующим в этой драме.

Вангель и сам признается Арнхольму: он был настолько поглощен собой в отношениях с Эллидой, что любил как раз самого себя, а Эллиду желал целиком присвоить. Таким образом, он не помог ей развиться в зрелую замужнюю женщину. Напротив, он держал ее вне круга общения семьи — правда, не по злому умыслу, а по недомыслию. Позже мы увидим, какой ошибкой это было с его стороны. Эллиде пришлось жить без поддержки, без исполненных смысла и ответственности отношений с близкими. Она была предоставлена самой себе, потому и углубилась в свой собственный мир с его представлениями и мечтами.

Все это очевидно объединяет трех женщин — Эллиду, Болетту и Хильду. Жизнь представляется им пустой, они жаждут чего-то иного. Потому они столь восприимчивы ко всему новому и неизведанному. В случае с Эллидой это — Неизвестный.

«Все ходят парочками. Все вдвоем»

Постоянно складывающиеся пары — наиболее заметный элемент в структуре этой драмы. Как выразился на сей счет Люнгстранн: «Ужасно славное время — все ходят парочками. Все вдвоем». Но ведь он имеет в виду еще не вполне сложившиеся пары. А поскольку сердцевину пьесы составляют отношения между Эллидой и Вангелем, то «Женщину с моря» можно назвать типичной семейной драмой. В заключительном акте указывается, что это драма об идеальном браке, подобном тому, о котором мечтали Грегерс Верле и Нора Хельмер, — вариация на тему представлений Норы о «чуде из чудес».

Ибсен вновь возвращается к мысли о возмездии, которое постигает тех, кто вступает в брак не по любви. Речь идет об отношении Эллиды к мужу и о том, что ребенок их умер. Это все изначально не связано с ее чувствами к Неизвестному. Ее чувства к нему лишь усиливают в ней осознание, как безумно поступила она, приняв предложение Вангеля. Неизвестный употребляет

слово «добровольный». Это слово рисует в безжалостном свете то, что она сотворила со своей жизнью.

Но приходит Неизвестный вовсе не в качестве мстителя из прошлого. То есть не так, как боялась Эллида или как представлял Люнгстранн в своей будущей композиции. Неизвестный является лишь за тем, чтобы забрать ее с собой. Именно им надлежит создать пару. Тот факт, что она теперь замужем, его ничуть не заботит — он думает лишь о том, чтобы осуществить данное друг другу обещание.

«У тебя такая прямая натура. Честная верная душа», — сказал Вангель Эллиде в первом доверительном разговоре. И она в каком-то смысле осталась верна Неизвестному, хотя в свое время пыталась порвать с ним и вышла замуж за Вангеля. Неизвестный и влечет, и пугает ее. Оттого непосвященным и не понять, что же все-таки ее с ним связывает.

Эллида по-настоящему довольна Вангелем. Она признает, что ей с ним было очень хорошо. Она хотела бы так относиться к Вангелю, как он того заслуживает. Но она чувствует, что это невозможно и что она принадлежит Неизвестному. Точно такие же отношения связывают ее с морем — оно вызывает в ней томление и страх одновременно.

Море становится центральным символом в драме — с ним связан ряд ассоциаций: свобода, путешествие к непознанному, безграничные силы природы в их диком разгуле, неумолимая стихия — все то, что внушает страх и служит причиной для крушения, смерти. Душа Эллиды сформировалась под влиянием жизни в Шоллвикене — и Вангель признает, что с его стороны было безумием забрать ее у моря и увезти в маленький городок во фьордах. Арнхольму он говорит: «Вы обращали внимание, что люди, родившиеся и выросшие у моря, совсем особые люди? Они как будто живут жизнью моря. В их мыслях и чувствах тоже бывают своего рода волнения… приливы, отливы… И они никогда не приживаются на чужой почве…»

Таким образом, возникает вопрос, а сможет ли вообще Эллида «приспособиться» и каких усилий это потребует? Прав ли Вангель, что это невозможно? Понимает ли он, какая борьба происходит у нее в душе? И как много понимает она сама? В любом случае больше, чем ее муж.

Власть, свобода и ответственность

Чувства Вангеля к Эллиде вполне искренние. И все же, столкнувшись с угрозой, исходящей от Неизвестного, он

использует в первую очередь свой авторитет — как законный муж Эллиды и как ее врач. С помощью этого двойного авторитета он хочет избавиться от человека, который является его соперником и представляет опасность для его жены.

Когда опасность миновала и Неизвестный уходит из жизни Вангеля и Эллиды, она благодарит его так: «…ты был для меня хорошим врачом. Ты *нашел…* и отважился *применить верное средство… единственное,* которое могло помочь мне…»

Вопрос в том, права ли она — был ли он для нее хорошим врачом. Он ведь сам признает, что использовал свои медицинские навыки лишь теперь, в момент реальной опасности, хотя это следовало сделать уже давно.

Вообще он производит неоднозначное впечатление. Поэтому его образ так противоречиво толкуется исследователями творчества Ибсена. Некоторые из них считают Вангеля спившимся врачом, игнорирующим существование как Эллиды, так и собственных дочерей. Другие называют его выдающимся терапевтом, настоящим «предтечей» самого Фрейда.

Он умеет признавать свои ошибки — например, то, что не способствовал душевному развитию Эллиды, а хотел, чтобы она оставалась такой, как была. Сама Эллида обвиняет его в том, что он лишил ее человеческого общения, не давал ей взять на себя никакой ответственности. Оказалось, что у нее нет обязанностей, нет сознательного участия в совместной жизни.

Эллида беспощадно вскрывает все эти проблемы, пытаясь объяснить мужу, что он еще может ее удержать, но его авторитет не простирается до глубин ее души. А там, в подсознании, ею управляет иная сила, и если эта сила повлечет ее к Неизвестному, Вангель не сможет ничего сделать. «И к тому же мне не за что ухватиться, чтобы устоять. Тут дома ничто меня не манит, не привязывает. У меня нет тут корней, Вангель. Дети не принадлежат мне — то есть сердца их. И никогда не принадлежали. При отъезде отсюда, если я уеду или с ним сегодня ночью, или в Шоллвикен завтра утром, — мне не придется даже сдать ни единого ключа… отдать какого-либо распоряжения на будущее время. Вот до чего я была лишена всякой почвы в твоем доме! Стояла совершенно в стороне от всего, с первой минуты, как вступила в него».

Вангель говорит, что хотел сделать как лучше, лучше для нее. Она отвечает: «О да, Вангель, я хорошо знаю. Но вот и возмездие за это. Кара. Теперь меня ничто не связывает… не удерживает и не поддерживает… Я не чувствую никакого влечения к тому, что должно было быть нашим общим сокровенным достоянием».

Поразительно, что Эллида упоминает здесь совершенно иное

влечение и другую привязанность — не те, что влекли ее к Неизвестному. *Направленная вовнутрь* привязанность могла бы послужить противодействием ее страстному *стремлению вовне*. Слова Эллиды выражают глубокую потребность в этом. А Вангель между тем признается, что в Эллиде есть нечто такое, чего он не в силах понять, — именно это делает ее столь интересной, столь притягательной — и одновременно пугающей: «И в тебе есть эта жуть. Ты пугаешь и манишь».

Уж кем-кем, а нудным моралистом Ибсен никогда не был. Он вовсе не отрицал ключевой роли сексуального влечения в жизни людей (слова Освальда в защиту юношеской любви в «Привидениях» — лучшее тому доказательство). Ибсен был убежден, что в тогдашней викторианской эпохе господствовала неестественная и двусмысленная мораль. Публично утверждалась одна моральная норма, на практике — совершенно другая.

В буржуазных кругах существовала отдельная нравственность для женщин и для мужчин. Интересным документом на эту тему является открытое письмо профессору Монраду, опубликованное без подписи в «En Quinderøst» (Кристиания, 1886). Анонимным автором письма была Ханна Андерсен Бутеншён. Она же в свое время выразила согласие с трактовкой образа женщины в «Гедде Габлер». Бутеншён обвинила Монрада в том, что он отстаивает двойные стандарты в морали.

Ханжество тогдашней морали в области сексуальных отношений и различия в соответствующем жизненном опыте мужчин и женщин приводили к катастрофической нехватке взаимопонимания и равноправия между полами. Систематическое замалчивание многих тем в процессе воспитания и поведение мужчин, которое не всегда удавалось скрыть, вызывали у женщин искаженное восприятие секса и его роли в супружеской жизни. Одной из таких женщин, жертв тогдашней морали, станет следующая героиня, которой Ибсен подарит литературную жизнь, — Гедда Габлер.

В драме о гордой генеральской дочери Ибсен продолжает размышлять над непростой проблемой личной свободы и способности человека к преображению. Гедда Габлер, которая только и делает, что защищает свою свободу, является провокативным, вызывающим беспокойство образом. В произведениях Ибсена у нее найдется немало сестер по духу. Но вопрос, который ставит Ибсен с помощью всех этих образов, следующий: о какой свободе идет речь — с ответственностью или без нее? Эллида отвечает на этот вопрос по-своему. Гедда по-своему.

Последнее прибежище генеральской дочери: «Гедда Габлер»

Дочь покойного генерала Габлера Гедду, по мужу — Тесман, не так-то просто охарактеризовать. Ни персонажам, которые окружают ее на сцене, ни тем более нам, читающим эту драму. Кто же она? Холодная, расчетливая и властная женщина, какой она предстает перед нами, или, может быть, за этой оболочкой скрывается отчаявшийся человек? Гедда на самом деле злая ироничная эгоистка — или ее вынуждает к этому окружающая действительность, которая то и дело издевается над идеалами? Мечтает ли Гедда о свободе и не эта ли самая мечта превращает ее в разрушительницу? В своих черновиках Ибсен отмечал, что в глубине души Гедды сокрыта «истинная поэзия». Но в ходе работы над пьесой он мог изменить свое мнение о ней, как не раз случалось с его героями, начинавшими жить «собственной» жизнью и вести себя вовсе не так, как он это задумал.

В словах и поступках Гедды, без сомнения, много сарказма и холода. Ибсен не раз подчеркивает это в своих ремарках. Но что скрывается за таким ледяным фасадом? Когда знаменитой английской актрисе Пегги Эшкрофт в 1954 году случилось работать над ролью Гедды, она была вынуждена долго вчитываться в текст пьесы. Ей казалось, она просто обязана найти правдоподобную трактовку роли и создать соответствующий образ на сцене. В ходе работы над ролью она все больше убеждалась, что Гедда похожа на «айсберг с пылающим глубоко внутри огнем».

Образ Гедды, созданный Пегги Эшкрофт, имел международный успех. Спустя несколько лет во время гастролей в Осло она изложила свое понимание этого образа. Журналист, бравший у нее интервью, спросил, не следует ли считать Гедду, по сути, фригидной. «Нет, — воскликнула Пегги Эшкрофт, — я бы скорее назвала ее застывшим пламенем!»

Холодность Гедды бросается в глаза. Гораздо труднее заметить огонь, пылающий у нее внутри. Вопрос в том, что именно в Гедде вновь и вновь так восхищает и завораживает публику, хотя ее поступки сами по себе провоцируют и вызывают отвращение. Необъяснимым образом ее жизнь на сцене приобретает трагический формат — до такой степени, что и в зрителях пробуждается сострадание, ощущение трагичности судьбы. Гедда вслепую борется с враждебными силами, которые одолевают ее.

Если бы она была однозначно холодной, темной и демонической личностью, как полагали многие исследователи Ибсена, тогда у зрителей возникало бы ощущение, что она просто получает по заслугам. И улетучилось бы впечатление, что на твоих глазах происходит человеческая трагедия. В таком случае публику завораживала бы прежде всего порочность Гедды, а катарсис, «страх и сострадание», которые должны вызываться трагедией, не получили бы выхода. Но в Гедде есть нечто, что привлекает к ней публику. Это нечто должно проглядывать, просвечивать сквозь ее холодность. Это некое стремление или некая потребность, которая и одухотворяет ее. Это тот самый огонь в ней, который таится за толстым слоем льда.

Нетрудно заметить, что у Гедды много общего с другими персонажами Ибсена, например с Эллидой Вангель. Изначальное одиночество и отсутствие материнской заботы наложили отпечаток на обеих женщин. Вся их жизнь — это жажда. Сосущая пустота терзает Гедду с самого начала ее супружества, когда она стала женой мелкого буржуа и поселилась в доме, который обустраивали другие люди и который долгое время оставался нежилым. Эта ситуация почти парализует ее, она живет в совершенном неведении и страхе перед будущим. Подобно Эллиде, Гедда боится, что беременность и дети могут разрушить ей жизнь.

Откровенный мезальянс

Гедда Габлер вступила в брак с Йоргеном Тесманом по причинам довольно-таки загадочным. Он абсолютно не отвечает ее требованиям и представлениям об идеальном муже. Он не принадлежит к ее социальному кругу и вообще, похоже, не имеет с ней ничего общего.

Все указывает на то, что она, как и многие другие персонажи Ибсена, вступила в брак по каким-то исключительным причинам. Уж конечно, она сделала это не по любви, которая является естественной предпосылкой для союза двух людей. Тот факт, что Гедда почувствовала необходимость выйти замуж за Йоргена Тесмана, ясно показывает положение женщин в тогдашнем обществе — а именно их экономическую зависимость.

К тому времени, когда Гедде было уже около тридцати, Тесман являлся единственным кандидатом на роль ее мужа. Гедда не могла не понимать, что очень скоро она превратится на брачном рынке в лежалый товар, и Тесман оказался для нее не только приемлемым вариантом, но и спасательным кругом. Все

это она живо представляет в своем воображении. Фантазия станет одним из факторов, которые сыграют роковую роль в ее жизни.

Супруги возвращаются в Норвегию после полугода жизни за границей — этот вояж вместил в себя и медовый месяц, и стажировку для примерного стипендиата Тесмана. Уже тогда фру Гедда поняла, что с нее более чем достаточно. Она выказывает все признаки нарастающей тоски и отвращения. Она признается своему старому приятелю Бракку, что у нее, похоже, есть склонность к одному-единственному занятию — «умирать со скуки». Ее тошнит от всего, что ее окружает. А тут еще и беременность.

Очень скоро становится ясно, что фру Тесман в ней угрожает прежней Гедде Габлер. Она — аристократка, дочь генерала, которая жила в защищенном, поэтическо-романтическом мире, с верховыми лошадьми, изысканными приемами, балами и снобистскими обычаями — всем тем, что сопутствует жизни элиты. Теперь же ей угрожает опасность утонуть в прозаической буржуазной реальности.

Генерал умер. Ей приходится в одиночку, без чьего-либо покровительства пробивать себе дорогу в этом мире, который, как она полагает, ей прекрасно известен. На самом же деле она как не знала этого мира, так и не знает. И не желает знать. Ибо она согласилась на брак с Тесманом в расчете на то, что ей удастся остаться самой собой, Геддой Габлер. Она встречает в штыки любую попытку помешать ее замыслам, она отказывается приспособиться к окружающей действительности. «Ничего не изменится», — говорит она. Она и защищается, и атакует, стремясь отстоять прежнюю Гедду Габлер.

Бегство от реальности

В черновиках Ибсена к драме «Гедда Габлер» — а их чрезвычайно много — есть такая фраза: «Это необходимое бегство от реальности». И еще: «Жизнь, которую человек вынужден проживать в условиях существующего общественного устройства, не стоит того». Эти ибсеновские заметки относятся к Эйлерту Лёвборгу. Но их можно отнести и к самой Гедде, и к веяниям того времени.

Тогда, около 1890 года, среди художников и интеллектуалов наблюдалась тенденция к самоизоляции, уходу от окружающей действительности, которую считали средоточием всего негативного. Эти настроения находили выход в эстетских течениях искусства, которые принесла с собой эпоха модернизма.

В драме Ибсена мы встречаемся с ученым Эйлертом Лёвборгом, который посвятил себя описанию культуры будущего. Культуру данного общества он принимать не желает, не вписывается в ее контекст и терпит неудачу за неудачей.

Между тем Гедда борется со своими страданиями, которые выпадают почти всякой женщине. Она тоже удаляется в мир, где господствуют иные отношения и законы, нежели в реальности. Ее мечты о радостной жизни, «увенчанной листвой винограда», не слишком реалистичны. Гедда пытается отыскать нечто, принадлежащее прошлому и какой-то другой цивилизации. Эйлерт поглощен столь же далекими от жизни изысканиями — культурой будущего. Они с Геддой одинаково не приспособлены к повседневности, оба нетвердо стоят на земле, но каждый из них по-своему стремится к некоей упорядоченности.

Не в своих фантазиях, а наяву Гедда пытается овладеть реальностью — победить ее и сделать приемлемой для себя. Она ведет эту борьбу, ибо, как сказал Ибсен, жизнь в условиях существующего общественного устройства не стоит того, чтобы ею жить.

Интимность, власть и бессилие

Термин «интимный» происходит от превосходной степени латинского слова «interior» — «внутренний». Применяется этот термин к самым разным видам человеческих чувств — как тех, что относятся к отдельно взятому человеку, так и тех, что касаются взаимоотношений между людьми. Относится термин «intimus» к весьма понятной, наиболее важной и самой сложной сфере человеческой жизни. Многие исследователи считали, что первопричину разнообразных явлений следует искать именно там.

Здесь приводятся в качестве примера некоторые из новейших исследований в этой области. Теодор Зелдин[88] в своей «Интимной истории человечества» (1994) выявил целый ряд отношений из категории интимных. Более мрачную и одновременно более узкую перспективу изобразил Ричард Сеннет[89] в своей популярной книге «Крах публичного человека» (1977). В ней говорится о «тирании интимности», приведшей к коллапсу в общественной жизни. Энтони Гидденс[90] в книге «Трансформация интимности» (1992) подходит к проблеме с другой стороны, изучая изменения в сексуальной жизни.

Я попытаюсь провести некоторые весьма простые параллели между интимностью, властью и бессилием в «Гедде Габлер». При

этом я буду ссылаться на идеи, изложенные в книгах Зелдина, Сеннета и Гидденса. Хотя я и заимствую у Сеннета термин «тирания интимности», однако придаю ему совершенно иной смысл.

Интимное — то, что знакомо каждому из опыта собственной жизни. Таким образом, нам не нужны абстрактные представления, чтобы понять, в какой ситуации оказалась Гедда Габлер. Об этом расскажет нам сама пьеса.

За отправную точку мы возьмем один из авторских комментариев к драме. Комментарии эти хорошо известны. Во-первых, то, что Ибсен писал своему французскому переводчику Морицу Прозору[91] о характере Гедды: «…Название пьесы — „Гедда Габлер“. Я хотел этим сказать, что моя героиня — больше дочь своего отца, чем жена своего мужа. В этой пьесе я не задавался так называемыми проблемами. Главной моей задачей было изображение людей, человеческих настроений и судеб на фоне известных условий и общепринятых понятий».

Позже, в письме Кристине Стен[92], Ибсен указывает, что Гедда противостоит группе персонажей, олицетворяющих собой чуждую и враждебную ей силу: «…Йорген Тесман, его старые тетушки и Берта, долгие годы прослужившая у них, образуют единую и цельную картину. У них одинаковый образ мысли, одинаковые воспоминания, одинаковый взгляд на жизнь. Гедде они противостоят как некая чуждая сила, враждебная самим основам ее существа. Поэтому все они в спектакле должны полностью гармонировать друг с другом».

Однако потом выясняется, что эти люди представляют для Гедды значительно меньшую угрозу, нежели иной, куда более хитрый враг, который подбирается к ней с другой стороны и которого Ибсен в своих комментариях не называет. Эта угроза исходит от человека ее собственного окружения, которому она весьма доверяет, — от асессора и элегантного прожигателя жизни Бракка. Их отношения близки, интимны, но не сексуальны. По крайней мере, с ее стороны речь идет лишь о словесном флирте. Бракку она может открыться, поведать о том, что мучает ее, о том, что она скрывает за своим ледяным фасадом. Она считает Бракка единомышленником и делится с ним своими подлинными чувствами: презрением к мелкобуржуазному миру Тесмана, к добродушной тетушке Юлиане, к самому Йоргену, который вечно спешит, — ко всему тому, что ее безумно раздражает.

Комментарии Ибсена знакомят с основами социологии и психологии. Гедда является фру Тесман лишь формально. В душе она продолжает оставаться той самой фрекен Габлер, которой

была до свадьбы. На ней лежит неизгладимый отпечаток ее прежней жизни.

Мы не встречаем никакого упоминания о матери Гедды. Несомненно, на Гедду наибольшее влияние оказал отец с его понятиями о мужестве и воинской доблести. Она, можно сказать, взяла отца с собой в свою новую жизнь. Портрет генерала Габлера висит в ее комнате на самом видном месте. Именно эта комната и становится убежищем Гедды, где она может остаться наедине с теми немногими вещами, которые привезла из дома: портретом отца, пианино и отцовским ящичком для оружия. На этой комнате лежит отпечаток прошлого Гедды и ее стремления убежать от реальности — обратно в ту жизнь, которую она вела в доме Габлера.

Ибо в реальности отца больше нет, а сама она, без сомнения, была «понижена в статусе» по сравнению с прежней жизнью. Она вздыхает о скаковых лошадях, о лакеях, одетых в ливреи, и о том, как она блистала «в избранном кругу». Аристократическое происхождение и жизненная философия Гедды определяют ее поведение — она продолжает вести себя как дочь генерала Габлера, а трудолюбивый супруг профессор и его присные во многом ей потакают. Они действительно сделали многое, приобретя и обставив новый дом — великолепную виллу в западной части университетского городка, принадлежавшую вдове государственного советника Фалька. Ибо, как признается сам Тесман, он не решился бы предложить Гедде жизнь обычной представительницы мелкой буржуазии.

Власть и территория

С первой же минуты пребывания в новом доме Гедда начинает борьбу за власть и территорию. Она ощущает себя в изгнании, в чуждой обстановке, среди людей, которых она не знает. Она делает отчаянную попытку стать хозяйкой, «отвоевать себе место» — как в психологическом, так и в буквальном смысле. Как настоящий военный стратег — и под пристальным взором генерала с портрета, — начинает она боевую кампанию, стремясь первым делом устрашить врага. Даже от Бракка, которого она изначально считает союзником, ей приходится защищать свою территорию. Она делает это, как подобает воину, — с оружием в руках, то есть с пистолетом генерала Габлера. Пистолет останется тем аргументом, который она всегда предъявляет, когда кто-то или что-то угрожает нарушить ее границы.

Выражение «быть хозяином в собственном доме» приобретает

для Гедды особую значимость. Новый дом и новые люди, с которыми нужно выстраивать отношения, сразу вызывают в ней острую антипатию. Но борется она с ними не только за власть и за территорию. Ибо этот дом и эти люди олицетворяют собою ту пустоту, что поселилась в ней во время долгого, смертельно скучного, удручающего свадебного путешествия. Она борется в первую очередь за то, чтобы сохранить контроль над своей внутренней жизнью, над своим психическим состоянием.

Таким образом, дело не только в том, что она лишилась прежнего социального статуса. Проблема также и в ней самой — в одиночестве, которое овладело ею. В душе у Гедды властвуют боль, отвращение, чувство пустоты и бессмысленности жизни. Мысли о ребенке, которого она носит, вызывают у нее лишь протест. Она не принимает новую, насущную реальность, которая требовательно заявляет о себе.

Гедда отчаянно сопротивляется этой реальности, стремящейся ее поглотить. Она самоутверждается как генеральская дочь и старается подчинить все вокруг своей собственной воле. Бракку она признается, что ее можно назвать кем угодно, только не счастливой женщиной. Единственное занятие, к которому она расположена, — умирать от скуки.

В комментариях Ибсена к этой драме часто варьируется одна и та же мысль: «По-видимому, проблема Гедды заключается в том, что в мире так много возможностей для счастья, но она не способна увидеть их. Ее трагедия — в отсутствии цели жизни».

«Семейная интимность мелкобуржуазного круга»

В этой драме присутствует также интимность совершенно иного рода. Именно с ней Гедда неожиданно сталкивается в тесмановском окружении — именно с ней она абсолютно не может бороться. В обыденном мире мелкой буржуазии все вращается вокруг повседневной семейной жизни — вокруг тетушкиных забот, проблем с деньгами, социальной и профессиональной карьеры, радости по поводу скорого прибавления и просто таких вещичек, как пара поношенных, вручную вышитых туфель.

Все это начинает давить на Гедду с первой же минуты, когда она переступает порог своего нового дома. Она чувствует, что задыхается от всей этой интимности, которая обволакивает ее, угрожая ее независимости своим «липким» теплом. Беременность вполне естественно превращает ее в объект сердечной опеки всех Тесманов. Она же, со своей стороны, видит лишь смехотворность

и примитивность своего нового окружения: «Все эти мизерные условия, в которые я попала. Это они делают жизнь такой жалкой, прямо нелепой».

Она не может понять, что те, кого она так презирает, имеют перед ней преимущество — умение жить. Она ссорится с членами своей новой семьи и замечает лишь то, что они угрожают ее независимости. Когда она вынуждена открыть им еще одну сторону своей сокровенной жизни, она в отчаянии восклицает: «Во что я ввязалась!»

Ненавистный мир мелкой буржуазии, от которого она пытается защититься, сохраняя дистанцию, и который она пытается контролировать, не поддается ей. Люди из этого мира и не подозревают, какая драма разыгрывается в душе у Гедды. Не подозревает об этом и Теа — типичная представительница мелкой буржуазии, беглая жена управляющего имением Эльвстеда и бывшая возлюбленная Йоргена, которая была в течение всех последних лет преданным другом и моральной опорой Лёвборга.

Новая угроза

Планы Бракка по созданию своеобразного треугольника в доме Тесманов оказываются под угрозой с появлением Лёвборга. Только эти двое мужчин, борющиеся за место в жизни Гедды, и догадываются о том, что с ней творится на самом деле. Догадливость Бракка довольно опасна для Гедды. Она понимает это в один прекрасный день, когда Бракк почти приказывает ей закрыть двери перед оскандалившимся Лёвборгом.

Бракк хочет единолично обладать Геддой и устранить любое вмешательство в их отношения. Когда Гедда это осознает, любезная улыбка гаснет у нее на губах, и она произносит задумчиво: «…ты, пожалуй, опасный человек, если дойдет до дела».

Лишь теперь она начинает оценивать, насколько опасен для нее этот человек.

Он сбросил маску учтивого джентльмена, и в голову ей закрадывается леденящая мысль о том, что ей еще повезло, что руки Бракка не сомкнулись у нее на шее. Гедде предстоит куда более опасная борьба, чем борьба против Тесманов, которую она вела до сих пор.

В третьем действии у Гедды появляется новый противник, и ей приходится сражаться на нескольких фронтах одновременно. Сначала она защищалась от тирании интимности, которую ей

навязывает тесмановский круг, и беременность представлялась ей частью этой угрозы. Но поле борьбы внезапно расширяется, когда Теа приносит в дом новость об Эйлерте.

Тут Гедда использует в качестве оружия так называемую женскую дружбу. Она пытается заставить соперницу выдать что-то, что поможет ей обрести превосходство над Теей и занять ее место в жизни Эйлерта. Циничным образом она использует доверие Теи для того, чтобы разрушить отношения между этими двумя людьми.

То есть и в этом любовном треугольнике речь идет, несомненно, о власти. Теа с гордостью рассказывает Гедде, как Эйлерт благодарил ее за помощь, — теперь она, по сути, обладает властью над ним. Это признание пробуждает в Гедде ревность — не от большой любви к Эйлерту, а от ощущения собственного бессилия. Ей-то самой никогда не доводилось обладать властью над другим человеком — такой властью, чтобы она могла распоряжаться чьей-нибудь судьбой.

Да, она управляла и манипулировала людьми в тесмановском окружении. Но к таким людям, как Тесман, Юлиана или Теа, она не испытывает никакого уважения, поскольку они приемлют навязываемую им несвободу и смиренно несут бремя служения ближним, что и является смыслом их жизни.

Совсем другое дело — возможность управлять жизнью человека, которого ты уважаешь и ценишь, кого-нибудь из твоего круга. Властвуя над таким человеком, ты властвуешь над самой жизнью — в том числе и над собственной. За это и собирается Гедда побороться.

Она намеревается положить конец той буржуазной интимности, которую в жизни Эйлерта олицетворяет Теа, заботливая и отзывчивая. Гедда планирует оживить свои собственные интимные отношения с Эйлертом.

Она, похоже, не задумывается о том, что это означает просто его использовать. Она полагает, что ему надлежит добровольно стать ее рыцарем и служить ее целям, тем более что своих целей у него уже вроде как нет. Он потерял честь, а вместе с ней — интерес к жизни. Ему никогда не удастся восстановить свое доброе имя, хотя он и рассчитывал сделать это с помощью новых трудов по истории культуры. По разумению Гедды, Эйлерту остается одно: поднести к виску револьвер в качестве последнего героического жеста. Только так он может доказать, что еще обладает неотъемлемым правом распоряжаться собственной жизнью.

Образ, сотворенный фантазией

В обществе, где повсеместно доминируют мужчины, а она, Гедда Габлер, вынуждена играть пассивную роль, у нее появляется замысел превратить одного из них в своего рыцаря, пусть и довольно жалкого. Она сделает его своим исполнителем и докажет всем, что она — свободное и независимое существо.

Она творит из Эйлерта поистине эфемерного персонажа, вовлекает в свою игру и доводит его до печального конца. Тем временем Бракк, пользуясь доверием Гедды, начинает собственную игру — в результате она оказывается в полной зависимости от жесткой воли и коварных замыслов этого человека. Гедде, высокомерной и властной Гедде, не удалась ее кампания. Ее крестовый поход завершился бесславно, и мы видим, как она заканчивает свою жизнь жалкой, бессильной пленницей в собственном доме.

Но Гедда все еще верит в «поэзию жизни», которая может существовать только в мире, свободном от всего «примитивного и низкого» — всего того, что стало для нее проклятием. Потому-то Гедда упрямо отказывается сдаться, не желает принять неизбежный финал ситуации, в которой она оказалась. Она удаляется в последнее свое прибежище, в ту самую комнату, которую она обустроила, — оплот ее «габлерской» жизни. И здесь она совершает то, чего не мог сделать Эйлерт. Дуэльный пистолет спасет ее честь. Как истинная дочь генерала, она выбирает смерть, когда видит, что решающая битва проиграна. Тем самым она показывает, что ее идеалы остаются непосрамленными. Вместе с нею гибнет и «габлерский» мир. Власть его завершается безвластием.

То же самое происходит и с Бракком. Этому самоуверенному и циничному манипулятору, верившему в свой триумф, приходится пожинать плоды собственной опасной игры. В заключительной сцене он показан бессильным и деморализованным человеком. Единственное, чего он достиг, это констатации факта, как мало он на самом деле понимал Гедду: «Но Боже милосердный… Ведь так не делают». Многозначительная и глубоко ироничная реплика! В ней проглядывает традиционный «высокоморальный» фасад, характерный для людей типа Бракка, и его дьявольская игра, рассчитанная на страх Гедды перед общественным скандалом.

Бракк является главным противником и злейшим врагом Гедды, но она слишком поздно это понимает. Он играет главную и весьма зловещую роль в том катастрофическом развитии событий, которое происходит в ее «интимном» кругу. Впрочем, Эйлерт тоже в какой-то мере несет за это ответственность.

Все трое нежизнеспособны в том смысле, что они бесплодны

для будущего, лишены способности к самоусовершенствованию и чувства солидарности. Они принадлежат прошлому, и поэтому им никак невозможно соотнести себя с тем, что олицетворяет будущее, — с ребенком.

Параллели с «Дикой уткой»

В драматургической структуре «Гедды Габлер» заметны сюжетные линии, ведущие к другим пьесам Ибсена, особенно к «Дикой утке». И Гедда, и Хедвиг оказываются зажатыми в пограничье между двумя мирами, с каждым из которых они тесно связаны. Будучи душевно одинокими, они вынуждены принимать на себя всю тяжесть конфликта этих несхожих миров.

Эйлерт, подобно Грегерсу, лишен социальных корней и имеет собственные представления о правильном мироустройстве. И тот и другой — утописты. Эйлерт тоже появляется в мире Тесманов как чужак и вносит в него дисгармонию. На заднем плане плетет свою паутину циник Бракк, который стремится избавиться от чужака Эйлерта. Бракк, подобно доктору Реллингу, всеми силами пытается закрепиться в доме, где пока является гостем. А Тесман наивен, как Ялмар Экдал (даже если он чуть более активен в своих стремлениях). Он или видит, или понимает, что происходит.

Сама же Гедда обречена, ибо мир, которому она принадлежит, ее «габлерский» мир, не выдерживает соприкосновения с абсолютно иным миром Тесманов. Как раз соприкосновение двух чуждых миров и становится судьбоносным в обеих драмах. В «Гедде Габлер» это происходит в морально-психологическом плане с замужеством героини, в биологическом плане — с ее беременностью. В «Дикой утке» связующим звеном между двумя мирами является Хедвиг.

Возможно, Ибсен выбрал имя Гедды совершенно случайно, хотя оно происходит от имени Хедвиг[93]. А драматическая завязка ясно указывает на параллельность этих двух пьес и на особую технику Ибсена-драматурга.

Путь творца: креативность и деструктивность в драме «Строитель Сольнес»

Нет страсти более неистовой, бессмысленной и эгоистичной, нежели страсть художника. Она не знает пределов, не ведает, что такое правда, что такое грех. Она безудержно хватает предмет своего влечения, ибо тот, кто ей предан, полагает, что он подобен Богу[94].

Хенрик Вергеланн. «Букет Яна ван Хёйсмуса»

Строитель Сольнес — автопортрет Ибсена?

В 1890-е годы, на заключительном этапе своего творчества, Ибсен сосредотачивает внимание на ином предмете — теперь объектом его художественного исследования становится *мужчина.* Тем самым Ибсен возвращается к тематике, которая была характерна для его произведений, предшествующих эпохе «прорыва».

Ни в ранней, ни в поздней драматургии Ибсена *женщина* не занимала такой главенствующей позиции, как в пьесах 1870–1880-х годов, посвященных проблемам современного общества. Но и в последних его произведениях женщина играет важную роль как моральная инстанция, разбирающая поступки героев-мужчин. Кроме того, судьба женщины — супруги или спутницы — показывает, насколько неудавшейся оказалась *его* жизнь. Именно мужчина несет ответственность за судьбу женщины, ибо он обладает положением, силой и возможностью действовать. Именно ему приходится расплачиваться за прошлое.

Но вопрос об ответственности не столь однозначен и прост. Творческий потенциал и воля к действию неизбежно делают человека ответственным, хочет он того или нет. Всякое творчество осуществляется за счет чего-то в жизни творца и его окружающих. Герои последних произведений Ибсена долго избегают расчета с прошлым, но наступает время, когда им

приходится платить по счетам.

В 1890-е годы Ибсен был уже стар, его жизненный путь близился к концу. И он чувствовал необходимость подвести определенные итоги. В 1891 году он вернулся на родину, в Кристианию своей юности, где когда-то вел тяжелейшую борьбу за признание.

Представляется вполне естественным связать новые акценты в творчестве Ибсена с его жизненной ситуацией в эти годы. Литературоведы часто прибегают к биографическим данным, интерпретируя его последние драмы. Гак поступил и Майкл Мейер[95] в своей биографии Ибсена, написанной в 1967 году. О «Строителе Сольнесе» Мейер пишет, что это наиболее личная и саморазоблачительная из всех драм Ибсена, «во всяком случае — наиболее *осознанно* саморазоблачительная».

Многие ибсеноведы усматривали явные параллели между самим Ибсеном и его героями Сольнесом и Рубеком из драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Такая подчеркнуто биографическая интерпретация может показаться соблазнительной, но она почти ничего не объясняет в позднем творчестве драматурга. Слишком много аспектов, которые не вписываются в эту интерпретацию.

Ибсен вовсе не занимается саморазоблачением и пишет не о собственном возрастном кризисе. Его пьесы посвящены мужчинам, которые пытаются чего-то достичь в своей жизни. В них рассказывается о творческой личности как таковой, о ее поступках и мыслях, а отнюдь не о личности самого Ибсена. Проблематика и основа драматического конфликта в этих пьесах универсальна, независимо от того, кем выступает герой: строителем, философом-моралистом, предпринимателем или скульптором.

Четыре главных героя — Сольнес, Алмерс, Боркман и Рубек — подобно Гедде Габлер, глубоко одиноки. За их плечами многолетняя работа, которая в глазах окружающих — по крайней мере, когда-то — выглядела важной и значительной. Самим героям эта работа обеспечила положение в обществе. Но все они по разным причинам испытывают чувство неудовлетворенности и тоски, их воля парализована. По этой причине окружающие относятся к ним как к «сумасшедшим». В жизни этих героев что-то не удалось.

Даже властный и удачливый строитель Хальвар Сольнес за фасадом внешнего благополучия скрывает измученного, несчастного и неуверенного в себе человека. Он по-прежнему на вершине могущества, и, казалось бы, может и дальше свободно реализовать себя. Но Сольнес саркастически усмехается, когда

доктор Хэрдал говорит, что он «стоит на ногах тверже, чем когда-либо» и поэтому должен быть счастлив (4: 211). Сольнес высмеивает мнение обывателей, что власть, карьера и благосостояние приносят человеку счастье. Нет, счастье заключается совсем в другом. В чем именно — знает лишь Сольнес.

На этом — более глубоком — уровне действительно прослеживается какая-то связь с духовной жизнью самого Ибсена. В драме отчасти могли отразиться его чувства и переживания — в том числе и наиболее болезненные. Так или иначе, проблема кажется гораздо сложнее и глубже, чем поверхностная параллель между автором и созданным им персонажем.

Но поскольку на эту параллель часто указывали исследователи, а утверждение об автобиографическом характере «Строителя Сольнеса» стало уже традиционным, есть смысл обратиться к данному аспекту. Разумеется, Ибсен мог использовать в драме фрагменты собственного жизненного опыта, свои мысли и переживания. Это было бы совершенно естественно. Но к этому не сводится процесс написания драмы, и этим не исчерпывается ее содержание. Произведение искусства самостоятельно по отношению к автобиографии, оно живет собственной жизнью. Поэтому для начала — несколько слов о самой пьесе.

Строитель и его слабость

«Строитель Сольнес» — драма о последних днях жизни, которая была полна борьбы, жажды власти, самореализации и свободы. Жизни внешне успешной, за фасадом которой, однако, скрывались страх и угрызения совести. Сольнес считает себя творцом. Он способен честно оценивать свое прошлое. Он видит, что строил всегда на руинах. Старый дом, где росла Алина, жена Сольнеса, сгорел. Именно этого Сольнес втайне и желал. Своего прежнего наставника Брувика он отодвигает в сторону, а впоследствии жестоко обходится с ним и с его сыном Рагнаром. Помолвка Рагнара с Каей расстроена, их отношения разрушены.

Все эти руины и трагедии других людей оказываются весьма непрочным фундаментом высокого положения, которое занимает герой. У Сольнеса есть основания опасаться, что все неожиданно рухнет и его когда-нибудь постигнет возмездие. Этот страх — или голос совести — выражается в том, что строитель Сольнес страдает от сильного головокружения. Он боится подняться на высоту и увидеть оттуда пропасть под тем, что он строил.

Стремление ввысь, на вершину карьеры, — вот что сделало его совесть больной. Он хотел найти применение своему таланту — но страшится взглянуть на плоды своего труда. Таково состояние героя в начале драмы. Оно становится невыносимым. Первая же реплика пьесы — слова старого Брувика — звучит как удар: «Нет, скоро сил моих не хватит больше!» (4: 195).

Этот удар поражает большинство персонажей драмы, в том числе и главного героя. Обессилев от угрызений совести и депрессии, Сольнес думает, что дни его сочтены. Но ситуация резко меняется, когда к Сольнесу приезжает девушка, которую он едва помнит. Это Хильда Вангель. Ей было лет двенадцать-тринадцать, когда Сольнес решил отказаться от работы, которую считал своим призванием, а именно — от строительства церквей. Хильда стала свидетельницей его выбора, продиктованного бунтарством и своеволием. Сольнес поставил себе задачу строить дома для людей.

Но тогда этот бунт не принес ему ни желанной свободы, ни радости. И вот Хильда — в тот же день, что и десять лет назад, — врывается в его жизнь и побуждает его вновь проявить свой мятежный дух, утвердить свою волю наперекор всем и вся. Она хочет, чтобы он стал таким же, каким был в молодости, осуществил былые мечты, вернул себе прежнюю творческую силу. Но когда он венчает свое творение, пытаясь закрепить венец на башне высоко над толпой, то падает и мгновенно умирает. Кажется, что виной всему его злосчастные головокружения — а также роковая ошибка, которую он совершил из-за Хильды.

Краткий пересказ может создать впечатление, будто драма посвящена трагическим заблуждениям человека и его высокомерию, будто она является классической историей о вине и расплате, а также об иллюзии человека, что он может начать жизнь заново и побороть тиранию времени. Хотя герой тянется к юной Хильде и хочет соединиться с ней, свою молодость ему не вернуть. Время неумолимо движется, и юные — это *другие,* которые с полным правом требуют, чтобы старики уступили им место. Так и произойдет, невзирая на славу и статус.

Экскурс в биографию

В описании взаимоотношений Сольнеса с молодежью многие исследователи, ориентированные на биографизм, видели отражение жизненной ситуации самого Ибсена. Особенно их привлекал тот факт, что в 1891 году Кнут Гамсун с присущим ему темпераментом обрушился на корифеев норвежской литературы,

в том числе и на Ибсена. Сам Ибсен присутствовал на той лекции и слышал эти нападки.

Но ничто при этом не указывает, будто Ибсен ощущал от молодых какую-то угрозу для своего положения в литературе. Перед ним всегда стояла более чем солидная «стена» — как на родине, так и за рубежом. В те годы драматург мог — как вернувшаяся на родину знаменитость — купаться в лучах всемирной славы. Он, начинавший творческий путь бедным учеником аптекаря, юношей, выброшенным на обочину жизни в маленьком городке, теперь жил в столице, окруженный уважением и восхищением. Ибсеном восхищались и молодежь, и женщины. Хотя многое указывает на то, что необычайный успех вовсе не принес ему подлинного счастья. Скорее он принес ощущение пустоты и какой-то бесприютности.

В речи 1898 года Ибсен прямо говорит, что не стоит полагать, будто в силу его «редкой, сказочной судьбы» он «должен чувствовать себя настоящим счастливцем» (4: 660). В том же году на пасхальном вечере в Стокгольме Ибсен охарактеризовал свою жизнь как «долгую-долгую Страстную неделю». Правда, при этом он добавляет — вероятно, в угоду празднику, — что его жизнь стала волшебной поэмой, «сном в летнюю ночь» (4: 662). Это добавление звучит не особенно убедительно, ибо сказка и мечта все-таки суть иллюзии — что мы видим и в драме «Строитель Сольнес».

Естественно, Ибсен в эти годы много размышлял о своей необычной судьбе. Он не раз оглядывался на прошлое и озирал весь свой путь — от бедного юноши до влиятельного и почтенного мэтра. Всю жизнь он посвятил творчеству, выразив в нем свое «я». Ибо все то, о чем писал драматург, он черпал из своего внутреннего мира.

В 1869 году он признавался своей сестре Хедвиг: «Я всегда обращен внутрь себя. Мой внутренний мир и есть поле сражения, где я то побеждаю, то терплю поражение». А в 1891 году он писал ей, что с удовольствием принял бы участие в общественных торжествах, которые должны были состояться в его родном городе Шиене. Но там много чего уже нет. Дом, в котором родился Ибсен, сгорел, церковь сгорела: «Сгорело все, с чем связаны мои ранние воспоминания». Это весьма напоминает одну из реплик драмы, над которой он в то время работал, — горькую жалобу жены Сольнеса, сетующей, что вместе с домом сгорели все пожитки ее семьи.

Такие фрагменты своих воспоминаний и чувств Ибсен вполне мог использовать в работе над драмой. Интересно, что он часто характеризовал свою писательскую деятельность словами и

выражениями, имеющими прямое отношение к профессии строителя. Стихотворение «Строительные планы» (1853, 1871) во многом зиждется на тех же ключевых словах и символах, что и драма «Строитель Сольнес». Особенно это заметно в окончательной версии стихотворения, где лирический герой выражает желание построить огромный воздушный замок, где будут жить его призвание и любовь. Но этот план остается напрасной мечтой. В другом стихотворении, «Письме в стихах к фру Хейберг» (1871), Ибсен сравнивает писателей и поэтов с архитекторами. После выхода «Строителя Сольнеса» драматург много раз подписывал свои письма словом «Строитель». В частности, так было в переписке с Хильдур Андерсон[96], с которой у Ибсена в эти годы завязались близкие и доверительные отношения.

Отношение Ибсена к молодым женщинам как до, так и после его возвращения на родину в 1891 году было излюбленной темой исследователей, которые приписывали ему невероятные связи. Особенно обманчивое впечатление возникает, когда цитата из письма вырывается из контекста, чтобы придать истории больше пикантности. Но приписывать Ибсену викторианскую «двойную жизнь» — некорректно, этому нет никаких документальных подтверждений. Другое дело, что в преклонном возрасте Ибсен мечтал о женщинах намного младше себя и использовал их образы в своем творчестве.

В письмах к некоторым из них, и особенно к Хильдур Андерсон, он неоднократно употребляет выражения, прямо указывающие на драму о строителе, — такие, как «принцесса» и «лесная птица» (но не «хищная птица», ибо это обозначение в драме связано с Хильдой). Здесь мы, возможно, видим некие очертания внутреннего мира Ибсена — где граница между жизнью и творчеством, реальностью и фикцией довольно неопределенная. В таком случае образы героев, подобных Сольнесу, Боркману и Рубеку, показывают, как неоднозначно понимал сам Ибсен процесс отражения действительности в художественном творчестве.

Насколько сильно *драма* повлияла на последующую переписку Ибсена, мы можем судить по письму к Хильдур от 1893 года:

Моя лесная птица!

Где ты летаешь теперь? Это мне неведомо. Быть

может, кружишь над Лейпцигом? Или взяла курс на север, поближе к дому? Сейчас я спущусь вниз и узнаю что-нибудь о тебе от твоей мамы. А может быть, меня ждет письмо от тебя.

Не знаю, каким образом и когда ты получишь эти строки. Скорее всего, я пишу их просто для самого себя, потому что мне так хочется послать их тебе. Для того чтобы не потерять Fuhlung — соприкосновение, контакт, понимаешь…

Я так тоскую по тебе, принцесса! Устремляюсь с вершин моих мечтаний навстречу к тебе. Хочу вместе с тобой ступать по земле. Чтобы мы могли снова… чтобы снова между нами было что-то, что и раньше.

А пока тысяча нежных приветов.

Твой, твой «строитель».

Разумеется, интересно наблюдать, как произведение отражается в частной переписке Ибсена — хотя это происходит после выхода драмы в свет, а не в ходе ее написания. Хильдур Андерсон не была прообразом Хильды Вангель. Этот образ возник в воображении Ибсена задолго до начала дружбы с Хильдур. Хильда — дальнейшее развитие образа молодой легкомысленной дочери врача с тем же именем из «Женщины с моря» (1888).

Рассуждения о других возможных прообразах Хильды — о Хелене Рафф[97] или Эмили Бардах[98] — столь же неубедительны и мало способствуют пониманию драмы. Но то, что знакомство с молодыми женщинами, особенно с Хильдур Андерсон, могло дать пожилому драматургу определенные стимулы и идеи, — это вполне вероятно. Ибсену, когда драма вышла в свет, было шестьдесят четыре — то есть он был намного старше Сольнеса. Строитель описывается в драме как «здоровый и крепкий» человек, хотя «уже пожилой» (см. ремарку, 4: 196). Следует учитывать, что у той эпохи были свои представления о возрасте. Предположительно Сольнесу не больше пятидесяти, а скорее всего, даже меньше. Двенадцать-тринадцать лет назад у супругов появились первые и единственные дети-близнецы. Немногим позднее Сольнес начинает карьеру строителя.

Таким образом, поверхностные параллели с биографией Ибсена не способствуют пониманию этой сложной и отчасти неразгаданной пьесы. «Строитель Сольнес», возможно, самая непонятная из всех драм Ибсена. В ней много темных, неясных намеков, возникающих всякий раз, когда действие уходит за грань непосредственного восприятия и того, что мы называем реализмом или натурализмом в театре. Наш краткий пересказ

содержания драмы — трагедия о вине, наказании и иллюзиях — не дает о ней никакого представления. Ибсен, похоже, скрылся здесь за самой непроницаемой маской.

А вот реалистические элементы драмы понять нетрудно. Во-первых, это касается явного конфликта между тремя мужчинами — представителями трех поколений: старым Брувиком, Сольнесом и молодым Рагнаром. Во-вторых, это касается тяжелых, запутанных отношений между Сольнесом и его женой. Драма построена таким образом, что сначала мы видим конфликт поколений, а затем — несчастливый брак.

После чего — в третьей фазе — появляется Хильда, и драма становится все сложнее, переходя за границы строгого реализма. Этого не происходит при описании конфликта поколений и конфликта между супругами. Хильда делается катализатором основного — внутреннего — конфликта, который переживает и разрешает Сольнес в течение короткого времени, пока длится действие драмы. Лишь на этом уровне драма обретает свою *целостность*. Хотя все ее конфликты значимы, и все нити действия тянутся до самого финала. Ибсен вновь показывает себя выдающимся «строителем» драмы.

Далее мы рассмотрим три основных плана, которые только что перечислили: конфликт поколений, конфликт между супругами и внутренний конфликт в душе самого строителя — драма художника.

Реалистическая драма (1): борьба поколений, вина и возмездие

Сценография пьесы строго реалистична, и это подчеркивают ибсеновские ремарки — четкие, с конкретными деталями. Они показывают спартанскую обстановку в мастерских строителя (первое действие), изящно обставленную гостиную Сольнесов (второе действие) и большую веранду в доме (третье действие).

В третьем и завершающем действии со сцены открывается вид на обыденный мир вокруг. Мы видим улицу с низкими, убогими домиками, часть сада Сольнесов и их новый, только что построенный дом. Это странное здание, которое Сольнес вот-вот завершит, не такое уж странное, как представляется. Жилой дом, увенчанный башенкой, был характерной чертой архитектуры в отдельных престижных районах Кристиании. (О том, что действие происходит именно в столице, мы узнаём от Сольнеса, который спрашивает Хильду, приехала ли она в столицу учиться.) Таким образом, в самом по себе доме с башней нет ничего особенно «символического».

Вначале драма кажется обычной реалистической пьесой — в ней идет речь о влиянии и положении в обществе, о том, кто получит право определять характер местной архитектуры. Представители трех поколений строителей выступают в этой сфере непримиримыми соперниками. Старый и смертельно больной Кнут Брувик давно сброшен с пьедестала Хальваром Сольнесом, но лелеет надежду, что его сын Рагнар освободится от тягостной службы у Сольнеса.

Опытный архитектор Брувик видит, что у сына есть талант и он вполне способен работать самостоятельно. Но это еще нужно доказать *Сольнесу*. А Сольнес не хочет этого признать. Ибо он видит в Рагнаре представителя молодого поколения, которое может отодвинуть в сторону его самого, и тогда все обрушится, и его постигнет возмездие. В глубине души Сольнес сознаёт свою вину — как перед стариком, которого подмял под себя, так и перед Рагнаром, которого жестоко эксплуатирует.

Главный герой ведет дьявольскую игру и манипулирует людьми, стремясь сохранить свое высокое положение. Сольнес использует это положение, чтобы разлучить Рагнара с его возлюбленной, безответной Каей, чтобы втоптать в грязь их чувства и чувства многих других. Сольнес выглядит просто чудовищем, когда отказывает старому Брувику в последнем утешении. Смертельно больной Брувик просит Сольнеса признать талант своего сына, но Сольнес не желает уступать никому и ни в чем. Он отвечает, что Брувик не должен требовать от него невозможного. Правда, Ибсен в ремарке указывает, что Сольнес говорит «почти в отчаянии»: «Да если я *не могу* иначе, поймите вы! Раз я таков, каков есть! Не могу же я переродиться!» (4: 200).

Это, конечно, ни в коей мере не оправдывает Сольнеса. Позже выясняется, что он — правда, под влиянием Хильды — все-таки *может* действовать иначе. В то же время его ответ Брувику показывает нам, как он воспринимает себя и окружающую действительность. Очевидно, что таким образом Сольнес пытается «объяснить» ситуацию и оправдаться. При этом он, как всегда, верит, что говорит правду.

Ответ Сольнеса Брувику также напоминает о словах Господа Бога, сказанных Моисею на горе Хореб. Моисей спрашивает, как ответить народу Израиля, вопрошающему об имени Господа, и Бог говорит: «Аз есмь сущий» (2 кн. Моисея, 3: 14). Вряд ли случайно Ибсен вкладывает подобные слова в уста героя. Строитель считает себя «творцом» в своем деле, и он действительно таков, каков есть. В этом смысле его последователем будет скульптор Рубек из драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Рубек говорит: я рожден быть

художником и никогда не стану кем-либо иным. Несмотря на все его человеческие слабости, он и вправду не может не быть художником.

Сольнес смотрит на мир как на иерархию властных отношений — отношений господства и подчинения. Жизнь для него — борьба, цель которой — власть. Возможно, это объясняется тем, что Сольнес — неуверенный в себе выскочка, пробившийся наверх за счет других. Таким же образом Сольнес определяет свою позицию по отношению к той силе, которую называет «Он», «Всемогущий», «Владыка». Он имеет в виду самого Господа Бога, против которого дважды, с промежутком в десять лет, поднимал мятеж. Сольнес считал, что этот «Всемогущий» вторгся в его жизнь и навязывал ему неприемлемые условия. Эта вышняя сила поработила его и заставила делать то, что он не хотел. Он должен был строить церкви, и ничего более.

По ходу действия драмы он вновь пытается отстоять свою свободу от Господа. Его первый бунт, целью которого было стать «свободным строителем», подобным самому Богу, не дал желаемых результатов. Да, Сольнес начал строить то, что хотел. Но он так и не сделался свободным строителем. По крайней мере, такова его точка зрения. Он полагает, что именно Всевышний, который обманом заставил его строить церкви и только церкви, виноват в том, что он согрешил перед другими — прежде всего перед Алиной, а впоследствии — перед Брувиком и его близкими.

По этой причине Сольнес так и не обрел свободы, а прошлое кажется ему кошмаром. Хотя он добился единоличной власти, его одолевает бессилие. В таких обстоятельствах он предпринимает вторую попытку свести счеты с Тем, Кого все называют владыкой жизни и Кто равнодушен к проблеме счастья и несчастья людей.

Сольнес горестно ропщет о потере своих детей, сетуя, что «такие вещи могут твориться на белом свете!» (4: 237). Позже он обвиняет того же Бога, что тот попустил темным силам беспрепятственно овладеть его душой. С его стороны это кажется просто бегством от ответственности.

Обе попытки Сольнеса свести счеты со «Всемогущим» следует воспринимать как выражение его фундаментальной потребности жить свободно и счастливо. Ибо, по его словам, он не может жить «без радости» (4: 260). А как же радость других людей? Разве Сольнес не обрекал их на такую же несвободу, от которой страдал он сам? Он, желавший строить дома для счастья людей? В этом и заключается мучительное противоречие жизни героя.

Тролль и бесы — сила и силы

Сольнес чует нутром, что есть некие силы, которые, как и он сам, встроены в иерархию властных отношений, существующую в мире, — отношений господства и подчинения. По мнению Сольнеса, именно этим силам Всевышний позволил свободно распоряжаться его душой. Он утверждает, что в нем живет «тролль». Сольнес может обратиться к этому троллю, если хочет призвать силы, находящиеся у него в подчинении.

Эти силы он называет «сотрудниками и пособниками» или просто «бесами». Они бывают светлыми и темными, приходят откуда-то извне и помогают ему в творческой деятельности. Сольнес уверен, что зависит от них — ведь только благодаря этим силам он может творить. Но они также могут отнять у него способность к творчеству и подчинить своим требованиям. Таков секрет его успеха на поприще строителя, «творца».

Другие — такие, как старый Брувик — не обладают даром призывать помощников. Этот дар есть только у немногих избранных. У тех, кто способен делать великие дела. По мнению Сольнеса, одна Хильда может это понять. И он открывается ей одной: «Не думаете ли вы, Хильда, что есть на свете такие исключительные, избранные натуры, которым дарована сила, власть и способность *желать, жаждать* чего-нибудь так страстно, упорно, так непреклонно, что оно дается им, наконец? Как вы думаете?» (4: 243).

Хильда отвечает, что когда-нибудь ей станет ясно, принадлежит ли она к числу избранных. А Сольнес между тем продолжает: «Великие дела не бывают делом рук какого-нибудь *отдельного* человека. Нет, ни в одном таком деле не обойтись без сотрудников и пособников. Но они никогда не являются сами собой. Их надо уметь вызвать… звать долго, упорно… Этак внутренне, вы понимаете?» (4: 244).

Свою способность подчинять всё собственной воле он воспринимает и как свою силу, и как свою слабость. Он использовал эту способность, когда желал что-нибудь осуществить, а у него за спиной оставались разрушенные человеческие судьбы. Люди, окружающие Сольнеса, — либо сломленные, либо больные, либо жертвы его несправедливости. Таким образом, его творческая сила бывает и разрушительной. Это основная особенность конфликта драмы — взаимосвязь между *креативностью* и *деструктивностью,* взлетом и падением. Пожар и разрушенные судьбы окружающих становятся залогом успехов Сольнеса и обретения им того, что он называет «местом» художника. Ему пришлось сломить других, чтобы подняться. Как бы то ни было, сам он убежден, что обладает исключительным правом строить.

Конфликт поколений и борьба за власть доминируют на первом этапе драмы, после чего главное место занимает конфликт между супругами. И эти два мотива естественно взаимосвязаны. Так «строитель» Ибсен показывает свое мастерство драматурга. Ибо карьера Сольнеса строится на развалинах его брака. Он терзается чувством вины перед теми, кого поработил ради собственной карьеры, и перед женой, чью жизнь загубил. В то же время он страшится «возмездия».

Однако следует повторить, что конфликт поколений продолжается вплоть до финала драмы. Поэтому она ни на миг не перестает быть «реалистичной». Когда Сольнес в финале бросает вызов своей болезни и тем самым — своим подчиненным, в центре внимания оказывается именно конфликт поколений. Молодые рабочие, стоящие внизу, радуются поражению Сольнеса, ибо тот не смеет подняться на вершину того, что построил. Угнетенные люди злорадствуют, видя слабость своего угнетателя.

Сольнес, со своей стороны, хочет сделать *невозможное*, как считают и Рагнар, и Хильда, хотя Хильда имеет в виду совершенно другое. Сольнес более не желает подчиняться невозможному и пытается хоть как-то подчинить его себе. *Эта* мысль притягивает его. В какой-то момент мы уверены, что герою вот-вот улыбнется удача. Он укрепляет венок на шпиле, и его триумф кажется неизбежным.

Но тут все резко меняется. С точки зрения строгого реализма Рагнар оказывается прав. Сольнес падает, и чей-то голос громко объявляет, что строитель мертв. Тем самым он освободил место для нового поколения, которое будет властвовать после него. Такой финал подтверждает все опасения Сольнеса, что его время проходит и приближается час возмездия. Его больная и нечистая совесть в конце концов убивает его. Он поднялся наверх по чужим головам — а потом упал с высоты.

Реалистическая драма (2) — конфликт супругов

Интерпретация «Строителя Сольнеса» как драмы, посвященной в основном конфликту поколений, не кажется убедительной. В таком случае Сольнес превращается в малоинтересный образ предпринимателя, беспринципного карьериста и властолюбивого выскочки, который в итоге получает по заслугам. Чем и удовлетворяется чувство справедливости у зрителя или читателя.

Муки совести Сольнеса нам понятны, но это не делает его более привлекательным. Ведь Сольнес, напротив, хочет

освободиться от всего, что связывает его с прошлым и делает несвободным. И что вообще может оправдать этого человека в наших глазах?

Творчество Ибсена свидетельствует о том, что его не особенно интересовали однозначно негативные персонажи. Разве что комедийный образ Стенсгорда в «Союзе молодежи» нарисован одной только черной краской. Ибсен всегда заострял внимание на человеке, который не желает смириться с существующим порядком вещей, ставит перед собой высокие цели, желает стать свободным и радостным — свободным в реализации своих способностей и ощущающим радость бытия. Человек такого типа — всегда личность творческая, стремящаяся к лучшему.

Вероятно, небезупречный работодатель и столь же небезупречный супруг Сольнес тоже не чужд всего этого. Во всяком случае, жена Сольнеса Алина не осуждает его сурово как человека. Да и он за внешней суровостью прячет нежность ко всему, что осталось доброго в ее зачерствелой душе. Эта нежность раскрывается у строителя в минуты его слабости.

Но в целом в жизни супругов доминирует тот же зловещий мрак, что и в цветах одежды Алины. Она носит цвет скорби и смерти, цвет утраты. Небольшое стихотворение, которое Ибсен называл первым наброском к «Строителю Сольнесу», выражает то самое настроение:

> В этом доме они тихо жили вдвоем
> И осенней, и зимней порою.
> Но случился пожар. И рассыпался дом.
> И склонились они над золою.
>
> Там, под нею, хранился ларец золотой,
> Несгораемо прочный, нетленный.
> Рыли землю лопатой, дробили киркой,
> Чтобы клад отыскать драгоценный.
>
> И находят они, эти двое людей,
> Ожерелье, подвески, запястья.
> Не найти ей лишь веры сгоревшей своей,
> А ему — его прежнее счастье.[99]

Что означают уцелевшие в огне «ожерелье, подвески, запястья» — понять довольно трудно. Память о былом, о том, что имеет нетленную ценность и что невозможно утратить? Мысленный образ, который не может, однако, заменить подлинного счастья и веры? Воспоминания не сгорают, они могут

быть долго связаны с определенным местом — сгоревшим домом и пожарищем. Так случилось и с супругами Сольнес.

Иерархические отношения, подобные тем, что сложились в деятельности Сольнеса-строителя, сложились также и в его супружеской жизни. Сольнес говорит Хильде, что Алина относится к нему с глубоким чувством долга. Такое отношение было сформировано и узаконено патриархальной моралью эпохи. Да и в ритуале венчания женщине прямо предписывается быть покорной мужу.

Нелегко пришлось Алине, но она заставила себя смириться с этим. Жизнь Алины лишена малейшей свободы — это просто бесконечная череда обязанностей, которые довлеют над ее мыслями. Героиню мучают угрызения совести: она считает, что предала мужа и детей во время ужасного пожара, случившегося двенадцать-тринадцать лет назад. Смерть близнецов была прямым следствием этого пожара. Алина не выдержала холода и напряжения, заболела, и дети умерли, заразившись через материнское молоко. На протяжении всей драмы Алина в своем темном одеянии ассоциируется с чем-то застывшим и мертвым. Когда жизнь человека состоит из одних обязанностей, он превращается в «живого мертвеца». Никакой свободы для него не существует.

Сам Ибсен никогда не сомневался, что ощущение индивидом собственной свободы является важнейшим условием достойной жизни. *Долг, обязанности* для Алины не есть свободно и добровольно выбранная ответственность за близких или за саму себя. Эти обязанности превращаются в пустой ритуал, в бич, умервщляющий радость и саму жизнь. Поэтому отношения супругов Сольнес, показанные изнутри, придают драме столь мрачный характер. Супруги не могут откровенно говорить друг с другом, между ними растет взаимная подозрительность и непонимание. У *Сольнеса* возникает чувство неразрывной связи со смертью. *Алина* ощущает пустоту, оставшуюся после ее сгоревшего детства, из которого она так и не выросла. Ибо, как ни парадоксально, Алина скорбит не столько об умерших близнецах, сколько о потере своих детских игрушек и прочих вещиц в родительском доме, которые были ей особенно дороги.

Так супруги замкнуты каждый в свое прошлое — даже прошлое у них разное, даже в этом они не способны понять друг друга. Хильда, присматриваясь к их жизни и к их отношениям, понимает, что эти двое живут как бы в отдельных мирах, которые создали для себя. Еще она понимает, что они больше не могут жить *по-настоящему*. В решающий момент она делает из этого выводы и вторгается в их жизнь.

Таким образом, пожар — самый мрачный эпизод из прошлого супругов Сольнес. Для Алины он был катастрофой, а для Хальвара открыл широкие перспективы. Свой успех Хальвар строил на развалинах прошлого жены. Он ведь сам *желал* этого пожара, зная, что пожар откроет ему дорогу к процветанию.

Но все вышло не так, как рассчитывал Сольнес. Пожар начался не там, где Сольнес ожидал, — не в треснувшей трубе. Но как бы то ни было, пожар был для него желанным, и Сольнес, который верит в магическую силу желаний, говорит Хильде, что он виновен. С *субъективной* точки зрения он и вправду виновен. Объективно вины на нем нет. Но поскольку герой таков, каков есть, со своей верой в троллей и бесов, то его мучает совесть, и он не может избавиться от навалившегося на него страха. Сольнес страдает от приступов «головокружения». Как и в случае с Росмером, чувство вины лишает человека и свободы, и радости.

Конфликт супругов проходит через всё действие драмы, и мы видим двух несчастных людей, живущих без всякого доверия друг к другу, не способных проявить даже малую толику нежности и взаимопонимания. Несмотря на безнадежность таких отношений, Сольнес строит новый дом, надеясь, что Алине в нем будет лучше и жизнь их станет светлее. На самом деле они оба знают, что это пустая мечта. Новый дом станет для них только крышей и стенами, а не подлинным семейным *очагом.*

А ведь Сольнес много лет мечтал о собственном доме и о счастливой семейной жизни. Ради этого он и восстал против Бога десять лет назад в Люсангере. Именно тогда он решил, что не будет строить ничего, кроме домов. Позже он говорит: «Единственно благодаря пожару я получил возможность строить дома, семейные очаги для людей. Уютные, славные, светлые домики, где отец с матерью, окруженные ребятишками, могут жить в мире и довольстве… радуясь жизни, радуясь тому, что живут на свете… Особенно же тому, что составляют одно целое… и в великом, и в малом» (4: 238).

Но Сольнес понимает, что заплатил за это слишком высокую цену. Ему самому не придется испытать такого счастья — у него нет ни детей, ни родного очага. И все же он строит новый дом для себя и Алины. Он даже устраивает в нем несколько детских комнат, отлично зная, что у них никогда больше не будет детей. Тем самым Сольнес показывает, что не в силах избавиться от своей мечты, — невозможное кажется ему вполне достижимым. В нем живет сила утопии. В отличие от Алины, Сольнес — *человек, который не может смириться,* даже когда пустота бросается ему в глаза. Он — подлинно ибсеновский герой. Поэтому он оказывается гораздо глубже и интереснее, чем негативное и

деструктивное начало, которое *также* проявляется в нем. Ибо он — нечто большее, нежели циничный делец и жалкий супруг.

«Люди реальности»

Пока «Строитель Сольнес» без особого труда воспринимался как драма, отражающая действительность в русле традиции так называемого натуралистического театра, который Ибсен обогатил своими предшествующими пьесами о современности. Как и в этих пьесах, действие начинается непосредственно перед тем, как латентный кризис выходит наружу. Первая реплика старого Брувика о невыносимости сложившейся ситуации относится и к конфликту поколений, и к конфликту между супругами.

Реалистическое прочтение драмы, кажется, не вызывает проблем — по крайней мере, до тех пор, пока Хильда фигурирует в роли адресата для откровений других героев. Ибсен, как и прежде, стремится изобразить «людей реальности». Он негативно отреагировал на попытку многих критиков прочесть «Строителя Сольнеса» как символистскую драму. В письме Эдварду Брандесу драматург благодарит его за отзыв о пьесе, который пришелся тогда весьма кстати: «Именно в этот раз мне особенно было важно показать своих героев по-настоящему четко, в ярком свете и подчеркнуть их свойства реальных людей — так же, как это сделали Вы».

Существуют и другие указания на то, что Ибсен резко отвергал попытки толковать драму в символическом или аллегорическом ключе. Особенно подробно мнение Ибсена на этот счет излагает Эрнст Мотцфельдт[100] в записях своей беседы с драматургом. Правда, источник не вполне надежен, так как реферат впервые был опубликован в 1911 году. Но все же он представляет интерес, и мы приведем некоторые отрывки из него — хотя трудно сказать точно, кому принадлежат эти высказывания: Ибсену или самому Мотцфельдту.

Так, Ибсен говорит: «Просто удивительно, сколько глубокомыслия и символизма приписывают мне. Так, в письмах меня спрашивают, не означают ли девять моих кукол девяти муз… Разве нельзя просто взять и читать то, что я пишу? Это вполне естественно, по-человечески. Я не пишу символически. Я изображаю лишь ту душевную жизнь, которая мне известна, — если хотите, занимаюсь психологией. Я изображаю настоящих, реальных людей. Ведь всякая более-менее значительная личность в душе непременно является хотя бы отчасти выразителем общих идей своей эпохи. Поэтому описание такой душевной жизни

может показаться символическим. И как раз таких героев рисую я».

Далее Ибсен рассматривает отношения Алины и Сольнеса. Он говорит, что эти герои не подходят друг другу, — они лишь унижают друг друга, хотя в их отношениях видна малая толика любви и нежности. Это приводит к тому, что отрицательные качества каждого из супругов усугубляются, порождая мучительные раздумья, а они живут каждый по себе со своими мыслями и не могут поделиться ими друг с другом.

Драматург продолжает: «С другой стороны, Хильда и Сольнес. Они показаны отнюдь не какими-то необычными людьми, они лишь ощущают свое духовное родство, их сильно влечет друг к другу, они чувствуют, что подходят друг другу, и что их совместная жизнь может быть несравненно богаче, чем нынешняя… и что их отношения возвысят их, а не принизят, и придадут жизни ценность. И тут наступает коллизия — когда в героях еще есть жажда жизни, тяга к счастливому и радостному существованию, отвращение к тупому смирению. Они решают выстроить воздушный замок и соединиться духовно. Это возносит строителя на вершину, выше, чем когда бы то ни было, и он может сделать то, чего не мог долгое время (символика). Но он ставит на кон свою жизнь — и расплачивается ею. В то же время — настолько ли он не прав, когда, не жалея жизни, всецело устремляется к своему счастью и достигает его?»

Два плана пьесы, которые мы рассматривали до сих пор, — борьба поколений и супружеский конфликт — основаны на реалистических тенденциях Ибсена. Но третий план этой пьесы, который связан с самосознанием Сольнеса как творца, как *художника,* вмещает и другие измерения. Как и в «Женщине с моря», Ибсен начинает свободнее обходиться с традицией натуралистического театра. Он раздвигает ее рамки настолько, что возникает вопрос: не переходит ли автор границы реализма? Зримая основа действия драмы, ее «опорная конструкция», может показаться вполне солидной. Но само возводимое «здание» сконструировано из элементов, имеющих абстрактный, «символический» характер — хотя Ибсен утверждает, что они принадлежат эмпирической реальности.

В «Женщине с моря» появление незнакомца создает впечатление, что Ибсен отходит от реализма. В «Строителе Сольнесе» подобное впечатление создает приезд «незнакомки» — Хильды. Она привносит в жизнь героев нечто новое, придает импульс тому конфликту, который долго вызревал в глубине. В обеих драмах речь идет о персонаже, который *представляет* нечто важное в прошлом и в душе главного героя, и это «нечто»

снова призвано сыграть какую-то важную роль. Этот персонаж олицетворяет собой некую сторону сокровенного, раздираемого противоречиями «я» главного героя.

В то же время Хильда обладает в драме вполне реалистическим статусом. Она выступает как реальное действующее лицо по отношению не только к главному герою, но и к прочим. Благодаря одному нюансу Ибсен умело подчеркивает реалистический статус Хильды: Хильда говорит, что ей нужно постирать свое белье, которое сделалось грязным за время путешествия в горах.

Драма о художнике: светлый «бес» в жизни Сольнеса

Ранее мы уже говорили, что образ Хильды прежде всего играет ту роль, которая в драматургии традиционно именуется «наперсником» (le confident). Это второстепенный персонаж, чья функция заключается в том, что главные герои поверяют ему самое сокровенное. С его помощью драматурги избегают монологов, адресованных прямо в зрительный зал.

Некоторые слова и поступки Хильды увязаны как с конфликтом поколений (отношение к Рагнару и вопрос о том, кто обладает исключительным правом строить), так и с конфликтом между супругами (ревность Алины и присутствие «ребенка» Хильды в пустых детских комнатах). Но все это не исчерпывает той важнейшей роли, которую Хильда постепенно начинает играть, — роли главного действующего лица и движущей силы самого действия. Ибо вряд ли можно сомневаться, что драма посвящена ее отношениям со строителем.

Мы помним, что сам ее приезд привносит нечто новое в жизнь Сольнеса. Мы видим, как Хильда буквально вторгается в его жизнь, поворачивая ее в новое русло. Бросается в глаза перемена, которая происходит благодаря Хильде в привычных для Сольнеса иерархических отношениях. *Она* держится с ним на равных и отнюдь не позволяет ему помыкать собой. Напротив, она сама обретает власть над Сольнесом. И оме этим смиряется. Ибо она роняет луч света в его мрачную жизнь. Когда Хильда появляется на сцене во втором действии, он восклицает: «А! Проясняется!» (4: 230). Позже Сольнес признаётся ей, что она для него «точно брезжущий день»: «Глядя на вас, я как будто вижу… восход солнца» (4: 247). Именно к этому «солнцу» и тянется Сольнес — на что, возможно, указывает и само имя героя[101].

В творчестве Ибсена солнце неизменно связано с радостью и

счастьем бытия. Солнечный свет — залог жизни и развития, в противовес подвальному мраку, который так угнетает Сольнеса: «Никогда ни единого солнечного луча! Хоть бы проблеск света в нашей семейной жизни!» (4: 229).

Хильда предъявляет к Сольнесу определенные требования. Он вынужден сдавать одну позицию за другой, подчиняясь ее авторитету и воле. И отнюдь не сопротивляется этому. Ибо только перед Хильдой он может по-настоящему открыть душу. Во мраке своего одиночества он ждал именно такого человека. Поэтому он считает невероятной удачей появление Хильды в его жизни. Вместе с нею он может открыть дверцу в ту потайную комнату, где привык предаваться скорби под бременем своего прошлого. Туда он решается войти вместе с нею, хотя и не понимает, что Хильда, собственно, от него хочет. Ведь ее история о том, что произошло в Люсангере десять лет назад, кажется неправдоподобной, почти сказочной.

В первом же разговоре с Сольнесом она рассказывает об этом эпизоде. Сначала, согласно ремарке, Сольнес равнодушно относится к ее рассказу Но она заставляет его вспомнить, как он вешал венок на церковную башню, как девочка, одетая в белое, кричала ему и махала рукой. Слушая Хильду, Сольнес поневоле задумывается. Он не помнит, как та девочка ненадолго оказалась наедине со знаменитым строителем башен. Словно упавший с неба, Сольнес слушает, как он тогда крепко поцеловал ее и дал обещание вернуться через десять лет в образе тролля, похитить ее и сделать «принцессой». У него есть все основания думать — и говорить, — что все это ей, должно быть, приснилось или пригрезилось. Однако он начинает верить, что в этой истории есть доля правды. Ибо он убежден: если желать чего-то достаточно сильно, то может показаться, будто желаемое происходит на самом деле.

Трудно понять, в какой мере правдива эта история, приключившаяся с Хильдой в детстве. Вероятно, строитель в минуту торжества легкомысленно заронил в ее душу несколько ничего не значащих слов, а потом ее фантазия домыслила эту сказку.

Важно следующее: драма дает все основания воспринимать Хильду как одного из тех помощников, «бесов», которых призывает «тролль» в душе Сольнеса. Так, он называет ее «одна из этих белых школьниц — сущий чертенок», от которого у него едва не закружилась голова в Люсангере. И Хильда говорит: «Чертенок-то была — я!» (4: 217). Но постепенно она становится для него чем-то большим — тем, что он забыл, но к чему неосознанно стремился и чего так жаждал все последние годы.

Сольнесу начинает казаться, что он много лет мучительно пытался что-то припомнить. Теперь он думает, что это была та встреча с девочкой — «чертенком» в Люсангере. Позже Хильда заставляет его признать, что он *мог* позвать ее к себе. «Этак… про себя», — говорит она, намекая на слова Сольнеса о том, как живущий в нем «тролль» может призывать бесов — «сотрудников и пособников». Сольнес задет за живое. Он верит, что можно получать то, чего сильно желаешь. Поэтому он тихо и задумчиво говорит ей: «Я готов думать, что звал» (4: 247). Хильда явилась к нему как сама молодость — не та, которой он так боялся, а та, которой он страстно желал. Теперь она просит его открыть дверь.

Но Хильда представляет собой и нечто иное, нечто непостижимое как для самого Сольнеса, так и для нас. Мы вместе с Сольнесом вправе спросить, *почему* она приехала и что ей от него нужно. Она предъявляет к нему свои требования, а он хочет подарить ей «королевство». Но Хильда уточняет: не нужно, «чтобы это непременно было обыкновенное, настоящее королевство». Стало быть, речь идет о чем-то другом (4: 221).

Итак, десять лет назад Сольнес обещал ей вернуться в образе тролля, похитить ее, сделать принцессой и взять с собой в сказочное королевство. В этом королевстве, согласно представлениям героини, есть замок с башней головокружительной высоты. Постепенно требования Хильды к строителю конкретизируются. Они также отвечают его собственному сокровенному желанию строить башни — не церкви, а дома соответствующей архитектуры. Для башни как архитектурного сооружения характерно, что она стремится «ввысь… на простор» (4: 222).

Таким образом, это желание героя может выражать неодолимое стремление к свободе и потребность возвыситься над обыденной жизнью, дабы обозревать ее с высоты. С высокой башни открываются совершенно иные виды. Вспомним частую ссылку Ибсена на то, что художник, писатель должен не только *видеть,* но и соблюдать необходимую *дистанцию.* Такое положение наблюдателя всегда ассоциируется с возвышенностью, горами, острыми пиками.

Мир представлений Хильды и то, что она рассказывает Сольнесу, служат подтверждением главных ценностей его собственного внутреннего мира, тех мыслей и желаний, которые он долго вынашивал в одиночестве. Поэтому ее приход он воспринимает как освобождение. Он также начинает понимать, что она — именно та, кого ему больше всего не хватало. Позже он признаётся ей: больше всего его привлекает то, что он называет «невозможным». И с этим ассоциируется для него Хильда. Ибо

оказывается, что у нее все точно так же — в ней живет свой «тролль», и она, подобно Сольнесу, стремится к невозможному:

> **Сольнес** (серьезно). Разве вы никогда не замечали, Хильда, что невозможное… всегда как будто манит и зовет нас?
>
> **Хильда** (задумчиво). Невозможное?.. (оживленно). Да, да! Так и с вами то же?..
>
> **Сольнес.** И со мной.
>
> **Хильда.** Значит, и в вас сидит что-то вроде тролля?

(4: 239)

Именно это вскоре и подтвердит Сольнес, слушая ее рассказ об окончательном разрыве с отцом и несвободной жизнью в Люсангере. Тогда он говорит, что в Хильде, как и в нем самом, живет тролль. Этот тролль подманил и привел ее к Сольнесу.

Их разговор во втором действии продолжается:

> **Сольнес** (горячо). Вот оно! Вот оно что, Хильда! В вас тоже сидит тролль. Как и во мне. Вот этот тролль внутри нас, видите ли, и вызывает на подмогу внешние силы.
>
> И человеку приходится сдаваться… волей-неволей.
>
> **Хильда.** Пожалуй, вы правы, строитель.
>
> **Сольнес** (ходит по комнате). А сколько вокруг нас этих невидимых бесов, Хильда! Без счету!
>
> **Хильда.** И бесов еще?
>
> **Сольнес** (останавливаясь). Злых духов и добрых. Белокурых и черных. Знать бы только всегда, какой это… светлый или черный… захватил тебя! (Опять принимается ходить по комнате.) Хо-хо! Тогда бы все ничего!
>
> **Хильда** (следя за ним глазами). Или иметь бы настоящую, цветущую, пышущую здоровьем совесть, чтобы смело идти к желанной цели!

(4: 245)

Здесь бросается в глаза общность характеров Сольнеса и Хильды — она совершенно очевидна. Это дает основание считать героиню вдохновением строителя, олицетворением его воли делать невозможное возможным, воплощением самой его творческой силы. Но это его стремление имеет и деструктивный аспект, неотделимый от созидательного. Такова же и Хильда. С

одной стороны, она вдохновляет на творческую деятельность, с другой — ведет к разрушению и пустоте.

В только что процитированном диалоге Хильда переводит разговор на иную тему: предпосылкой действия является наличие здоровой совести. Теперь их общение и взаимопонимание будут происходить не в *сказочном* мире, а в мире *саг*.

Однако между этими двумя мирами имеется связующая нить: мораль «тролля» ассоциируется с языческой моралью викингов. Викинг действует хладнокровно, с чистой совестью. Способность так действовать утрачена в последующие эпохи, поскольку людям была навязана совершенно иная мораль. В мире представлений Хильды и Сольнеса викинг становится образцом человека, который сам, без оглядки на других, определяет для себя нормы поведения и без всяких колебаний стремится к тому, чем жаждет овладеть.

Но тот, кто живет в другую эпоху и к тому же строит церкви, воспитан в иной морали, которая сковывает свободу действий. Хильда ясно видит обусловленную этим двойственность Сольнеса. Себя она связывать моральными узами не желает. Но порой и она бывает встревоженной, потому что скорбный вид Алины пробуждает в ней мысли о близких. Тогда Хильда колеблется, испытывая желание уйти и распрощаться с мечтой о Сольнесе.

Сблизившись с Алиной, она сокрушенно говорит Сольнесу, что не может поступить с нею дурно, потому что узнала ее: «…Не смеешь протянуть руку к собственному счастью. К собственной жизни своей! Из-за того лишь, что у тебя на дороге человек, которого знаешь!» (4: 260). Хильда все еще сомневается, *умеет* ли она право, вопреки всему, добиваться своего. Вскоре становится ясно, что она отбросила все сомнения.

Хильда слепа и глуха по отношению к близким и к окружающей жизни. Она, как и Сольнес, уверена: чтобы подняться над судьбами обычных людей, нужно обрести хладнокровие викингов и спокойную совесть. Хильда понимает, что Сольнес думает так же, как она, и отныне он — *ее* строитель. Он построит ей замок в том королевстве, которое обещал, — и она в нетерпении требует начать прямо *сейчас*. И тогда они станут единым целым. Этот замок будет гордым и свободным, с невероятно высокой башней, которая вознесет их над всем остальным человечеством. Над человеческим обществом и его моральными нормами.

Хильда (глаза ее мало-помалу точно заволакиваются туманом, и она как будто

смотрит внутрь себя, медленно). Мой замок должен стоять на высоте. Страшно высоко. И на полном просторе. Чтобы можно было видеть далеко-далеко вокруг… во все стороны.

Сольнес. И, верно, с высокой башней?

Хильда. С ужасно высокой. А на самом верху башни — балкон. Там хочу я стоять…

Сольнес (невольно хватается за голову). Вот охота стоять на такой головокружительной высоте.

Хильда. Ну да! Именно там, на этой высоте, хочу стоять и смотреть вниз на тех… кто строит церкви… и дома… семейные очаги для папаши с мамашей и деток. Я и вас, пожалуй, пущу к себе полюбоваться.

Сольнес (глухо). Принцесса… допустит к себе строителя?

Хильда. Если строитель захочет.

Сольнес (тише). Так, я думаю… строитель придет.

Хильда (кивая). Строитель… придет.

(4: 262)

Теперь Хильда ясно видит свое место в жизни строителя. Ту власть, которую она обрела над ним, можно рассматривать как выражение его возродившейся творческой силы, освобожденной от моральных уз и угрызений совести. Хильда — это молодость Сольнеса. В том смысле, что она олицетворяет свободу от всякого чувства вины — невинность, которую жаждет обрести герой. Ее не гнетет бремя прошлых деяний, которое лежит на зрелых людях. Это образ его вновь обретенной молодости. Так он видит ее, так открывает ее для себя. Поэтому он тянется к ней. Поэтому он «любит» ее и хочет соединиться с ней — не примитивно, но ради возрождения свободной творческой силы, которая когда-то жила в нем. Она, со своей стороны, видела строителя, когда тот был молодым, возвышенным и свободным, вознесенным над окружающими.

Но свои отношения с Сольнесом Хильда строит в *фантазиях*, в грезах. Именно *такой* Сольнес ей нужен, о другом она не хочет даже слышать. Она не желает видеть его ничтожным и несвободным — как, например, в той сцене, где он отказывается одобрить работу Рагнара. Для Хильды это означает осквернить его идеальный образ, который она лелеет. Когда Сольнес признает себя побежденным, героиня в ужасе затыкает уши и восклицает: «Да не говорите же таких вещей! Вы меня уморить хотите! Отнять у меня то, что мне дороже самой жизни!» Для нее важно только одно — видеть Сольнеса великим и свободным,

стоящим на вершине, с венком в руке, которым он венчает свой труд. Ее цель заключается в том, чтобы Сольнес вновь стал таким, каким был — «молодым».

Хильда подчеркивает: это для нее дороже самой жизни. Но мы также видим, что она не выдерживает столкновения с реальной действительностью. Ни в отношениях с Алиной, ни в отношениях со стареющим Сольнесом, которого мучает чувство вины. Это становится все яснее к концу драмы. Противоречие между мечтой и реальностью углубляется, превращаясь в неразрешимый и роковой конфликт. Внутренняя логика драмы неизбежно ведет именно к этому.

Хильда: воздушный замок, принцесса и валькирия

По тем мечтам, которые лелеет Хильда, можно судить и о функции этого образа. Она становится зеркалом Сольнеса, в котором отражается лучшая часть его личности — его творческая сила. Именно в этом смысле она и является половинкой Сольнеса, с которой он хочет воссоединиться. Таким образом, речь идет не о сексуальном влечении и не о любви в привычном смысле слова, а о нарциссической тяге к своей собственной творческой силе. Хильда для Сольнеса — не «другая». Ее образ сформировался в душе у самого Сольнеса.

Постепенно ему становится ясно, что Хильда знает его как саму себя, и мы видим, как он старается соответствовать ее представлениям о нем. В заключительном их диалоге Сольнес решает, что станет таким, каким знает его лишь она, — строителем башен, преодолевшим власть прошлого и слабость головокружения, человеком, который может совершить невозможное. Так Сольнес показывает, что он вошел в ее мир.

Последние слова, которые они говорят друг другу в драме, таковы:

> **Хильда** (простирая руки). Теперь я опять вижу вас перед собой, как в тот раз, когда слышала пение в воздухе!
>
> **Сольнес** (смотрит на нее с поникшей головой). Как вы сделались такою, Хильда?
>
> **Хильда.** Как вы заставили меня сделаться такою?
>
> **Сольнес** (твердо, отрывисто). Принцесса получит свой замок.
>
> **Хильда** (с торжеством хлопает в ладоши). Ах, строитель!.. Мой чудесный, чудесный замок! Наш

воздушный замок!

Сольнес. На каменном фундаменте.

(4: 271)

В финале драмы появляется реальная башня, на которую взбирается Сольнес. А на заднем плане возникает образ той башни, что требует от него Хильда — прямо сейчас. Эта коллизия между реальностью и фантазией становится главным конфликтом драмы. Замок Хильды изначально назван *воздушным замком.* Вступив в конфликт с реальностью, которую олицетворяет Алина, Хильда приходит к выводу, что, если мечта ее сбудется, она должна принять Сольнеса в свой мир. В этом мире их будет лишь двое. Этот мир вне времени и пространства они должны создать вместе. Только там уместна сказка и мораль викингов, только там можно забыть об угрызениях совести и возродить творческую силу строителя. Там он снова начнет строить и построит «чудеснейшее, прекраснейшее в мире» здание, которое Хильда называет «воздушным замком» (4: 271).

И снова идея Хильды становится мыслью Сольнеса. В последнем разговоре он сообщает ей, что намерен окончательно свести счеты с Господом Богом во имя свободы и счастья. Теперь он лучше, чем прежде, понимает свое положение. Всё, что он делал, было напрасно. Он строил дома для людей, чтобы они могли жить там счастливо и радостно. Но люди не становились счастливее в построенных им домах. Таков его горький жизненный опыт. Для себя он тоже не сумел построить дом, где он был бы счастлив.

Он никогда и ничем не жертвовал, не отказывался от своего *добровольно,* не принимал страдание как необходимую ношу всякого творца. Только теперь он начинает видеть свою жизнь в ее целостности. Раньше он смотрел на нее умозрительно — читал, словно книгу, и не видел связи между отдельными «главами». С горечью он признаёт свое полное поражение: «Вот каковы итоги, когда я оглядываюсь на прошлое. Ничего я, в сущности, не создал. И ничем не пожертвовал ради возможности создать что-нибудь. В результате — ничего, ничего. Круглый нуль!» (4: 270).

То, что он *смог* создать как строитель, как «художник», представляется теперь зияющей пустотой, вопиющим отсутствием смысла. Пустота была стимулом творчества, и она же стала его плодом. Всё оказалось напрасно. Сольнес больше не может вынести этого.

Осознав угнетающую пустоту жизни, Сольнес решительно объявляет, что он вновь будет строить. Но теперь он хочет возвести одно-единственное «здание», которое, по его мнению, только и может принести людям счастье, — воздушный замок, замок Сольнеса и Хильды. Это значит, что он намерен творить во имя той же радости жизни, которую ничто не заменит. Таким образом, он остался верен своей прежней мечте. Он не смог осуществить ее в этом мире — но сумеет осуществить в другом.

Родиной счастья становится для него волшебная страна грез, в которую верит Хильда. Эта страна расположена во внутреннем мире Хильды, и Сольнес является идеальным властителем этой страны. Следует отметить, что героиня вообще весьма редко выходит за пределы своего внутреннего мира. Это происходит лишь в тех случаях, когда она сталкивается с моралью обыденной жизни, к которой привязан Сольнес и которую он разделяет с женой и подчиненными.

Но мир представлений Хильды вовсе не чужд герою. Он ведь тоже жил в подобном мире и тоже бросал вызов реальности. Он считал себя творцом человеческого счастья, соперником самого Творца. Фактически вся его жизнь была борьбой, ибо он не желал принимать действительность такой, какова она есть. Возможно, в конце своей жизни он всего лишь меняет одну иллюзорную цель на другую. Единственная, но решающая разница в том, что теперь он делает выбор *осознанно.* Когда он говорит, что поднимется на башню, а затем вернется на землю и поцелует «принцессу», — это значит, что он окончательно принял мир фантазий *Хильды* и вошел в него.

Прежде, когда Хильда, можно сказать, навязывала его Сольнесу, Сольнес еще сомневался. В финале же он совершенно осознанно вступает в тот мир, который она в течение десяти лет держала для него открытым. Сольнес решается стать тем строителем, которым хотела всегда его видеть Хильда и которым мечтал быть он сам. Хильда, как уже было сказано, является воплощением творческой силы строителя, его молодости и страсти, но одновременно она воплощает его разрушительное начало.

Она — героиня в душевной драме Сольнеса и «принцесса» из той сказки, которую сама сочинила после встречи с торжествующим строителем десять лет назад в Люсангере. Этот эпизод и явился тем зернышком, из которого вырос ее фантастический мир. Жизнь в таком мире для нее предпочтительнее жизни в реальности. А поскольку она

олицетворяет собой творческую силу самого Сольнеса — того «беса», которому он вынужден подчиняться, — то этот конфликт между реальностью и фантазией будет иметь решающее значение также и для него.

Но образ Хильды интересен еще и в другом отношении. Ибсен дал своей героине имя одной из валькирий — Хильд. Той самой, которая, согласно преданиям, была похищена и стала причиной большой бесконечной вражды. Каждый день разгорается битва, в которой мужчины убивают друг друга. А ночами Хильд ходит по полю боя и воскрешает павших для нового сражения. Она является персонификацией битвы и в то же время ассоциируется с возрождением к жизни — жизни во имя войны и разрушения. Таким образом, героиня Ибсена носит многозначительное имя. Хильда не только созидательница и разрушительница, но еще и обладает способностью создавать то, что неподвластно времени и смерти, — произведение архитектуры[102].

Сольнес так и не похитил Хильду, хотя обещал. Напротив, это *она* похищает его, в десятилетнюю годовщину той их первой и единственной встречи. Но в действительности сам герой не может больше выносить той жизни, которой живет, и того положения, в котором оказался. Знаменательно, что Хильда является посланницей его молодости и сходит к нему с горных вершин. Вместе они должны подняться над дольним миром и сотворить себе праздник.

Они отвергают реальность, в которой вынуждены существовать. Жить в этой реальности — значит терзаться угрызениями совести, ощущать пустоту и безрадостность бытия. В противовес всему этому они создают свой собственный мир. Строят его вдвоем, ибо нашли друг друга и поверили друг другу. Несомненно, у них общий язык, непонятный никому из прочих персонажей, — язык символов и поэзии. В сценах общения Сольнеса с Хильдой Ибсен выходит за пределы реализма и порой приближается к аллегории. Ведь строителя он изображает *художником,* а Хильду — воплощением его творческой силы, его музой — вдохновительницей (в обличье «светлого» беса).

И все же эти двое являются действующими лицами глубокой человеческой драмы. Нет причин воспринимать Сольнеса лишь как символического художника. Это одно из измерений жизни и деятельности Сольнеса-человека, с его стремлением к чему-то иному, лучшему. Хотя в пьесе о нем говорится прежде всего как о творческой личности.

Когда Хильда и Сольнес в финале драмы приходят к единому мнению, что достоин строительства только воздушный замок —

причем «на каменном фундаменте», — это само по себе является метафорическим и символическим выражением их новой цели. Их мечты об этом замке проясняют ту роль, которую играют в драме элементы сказки. И все же нам нелегко понять, чем занимаются эти двое. Просто бегут от враждебной и чуждой действительности? Или хотят что-то построить ради счастья и радости в этом мире?

Путь творца

Сольнес по-прежнему *таков, каков есть,* — человек творчества. Он этого и не отрицает. Напротив, он хочет открыть третий этап своей творческой деятельности после двух предыдущих, которые завершились провалом, — и тот, когда он воздвигал церкви, и тот, когда строил жилые дома. Он хочет преодолеть свой творческий кризис и гнетущую депрессию.

В то же время он решает перенести свою деятельность строителя из мира реальности в мир фантазии. Почему? Потому что лишь в сказочном мире можно строить, не разрушая чужих судеб, только там можно быть свободным от чувства вины, а значит — от всего того, что убивает счастье твоей жизни и жизни других людей. Только там строитель может добиться триумфа. «Потому что никогда не восторжествовать тому делу, начало которому положено в грехе», — утверждает Росмер в «Росмерсхольме» (3: 798). Он, как и Сольнес, знает, что нельзя быть по-настоящему счастливым, если на тебе лежит бремя вины.

Но кто из людей не виновен? Можно подумать, что в этой драме Ибсен как раз и показывает неизбежность разрушительных последствий всякого творчества. Креативное начало в любом художнике неотделимо от деструктивного. Как говорил Заратустра у Ницше, все творцы жестоки. Создается впечатление, что Ибсен согласен с немецким философом.

Но драматург едва ли был поборником морали, ставящей творца по ту сторону добра и зла. То есть «морали господ». Ибсен убежден, что нельзя творить и оставаться невиновным. Невозможно и следовать какой-то иной морали, кроме общечеловеческой. Художнику не избежать каиновой печати на челе. Или, говоря словами Вергеланна: художник страстно влюблен в самого себя и безжалостен, ибо считает себя равным Богу в своей жажде творить. Но он не может избежать ответственности за то, что он сделал.

Сложилась традиция рассматривать Ницше как идейного вдохновителя Ибсена в «Строителе Сольнесе». У этой традиции

шаткое основание. Драма не является ни опровержением идей немецкого философа, ни их подтверждением. И Ницше, и Ибсен каждый по-своему затрагивают проблемы, актуальные для современной культуры. Ибсен касается этой темы в беседе с Мотцфельдтом, где подчеркивает, что его персонажи являются носителями универсальных идей и мыслей эпохи. Он также отмечал, что созданные им образы обладают символическим статусом в дополнение к тому, что они «люди реальности».

Когда Сольнес отчетливо видит, кем он был и кем является теперь, он решает создать виртуальное пространство для человеческого счастья. Там он никому не причинит вреда. Там он свободен. Там не нужно думать о постылой реальности. Не нужно заботиться о ближних. Там он может построить свою утопию. Хотя его «воздушный замок» имеет твердое основание в его жизненном опыте — созидательном и разрушительном. Этот опыт, можно сказать, и является тем *фундаментом,* на котором Сольнес хочет строить свой замок.

Он вступает в сказочный мир, в котором отныне будет жить и творить вместе с принцессой Хильдой. Когда Сольнес поднимается наверх, чтобы закрепить венок на башне, он празднует начало строительства их воздушного замка и новой жизни. Герой обещает Хильде, что затем он спустится на землю и поцелует ее — то есть сделает то, что свершилось в ее мечтах десять лет назад. Но обещает он невозможное.

Он не может одновременно выбрать мир иллюзии и мир реальности, соединить мечту и действительность. Сольнес вполне понимает это. И он выбирает мечту, утопию — хотя бы и ценой своей жизни. Но лучше погибнуть, чем все время терзаться раскаянием и скорбеть по недоступному счастью. Кредо Сольнеса как человека в том, что он не может *жить* безрадостно. Избранный им путь — это и бегство от той реальности, которую он не желает принять, и реализация своей творческой силы, которая способна создать новый мир. Строитель хочет снова познать радость творчества.

Воздушный замок на каменном фундаменте

Воздушный замок на каменном фундаменте — парадоксальное и образное определение того мира, который Сольнес и Хильда создают совместными усилиями. Это определение выражает их замысел, но само оно требует комментария.

Во-первых, оно указывает на стремление героев ввысь, на их желание освободиться от реальной жизни и вступить в мир

фантазии. Здесь, высоко над обыденной жизнью, должны действовать иные моральные нормы и правила. Сольнес и Хильда ищут «царство» свободы, где отсутствуют обязанности и где сами они займут высокое место властителей. Если это вариация на тему башни из слоновой кости, то Ибсен пытается здесь прояснить соотношение между жизнью и искусством. Значит, драма показывает не одну только мрачную картину безысходности, в которой оказался художник.

Далее возникает вопрос: какова функция искусства в реальной жизни и каково его значение для людей, окружающих художника? Как соотносятся между собою фиктивный характер искусства и предположение, что оно создается на реальном «фундаменте», то есть на конкретном жизненном опыте художника, зачастую негативном? Может ли «нереальное» искусство поведать нечто важное о *реальной* жизни, которой живут люди? Не является ли фиктивность искусства неизбежной реакцией на фундаментальную *нехватку* чего-то в этой самой реальной жизни? Может быть, страдание, скорбь и даже разрушение — необходимые предпосылки настоящего искусства?

Эти и другие вопросы сами собой возникают при чтении драмы «Строитель Сольнес», и особенно потому, что в ней имеется нечто недосказанное, нечто, не дающее покоя читателю. Возможно, мы ощущаем за текстом беспокойство самого *Ибсена,* который изображает не просто строителя, но также «художника»?

Следует признать, что драма выражает довольно двусмысленный взгляд на искусство и творца. Приблизительно так же смотрели на эти вопросы некоторые романтики (например, Вергеланн). Но взгляд Ибсена проникает глубже, он более критичен и потому весьма отличается от взгляда романтиков. И все же именно этот аспект драмы придает ей неопределенный, суггестивный характер. Возникает слишком много вопросов, на которые автор не дает окончательного ответа. Ибсену это вообще присуще.

Во-вторых, определение «воздушный замок на каменном фундаменте» ясно указывает на неосуществимость замысла строителя. Невозможно соединить абстрактное и конкретное, хотя Сольнес в финале драмы все-таки делает это — по-своему, как «художник». Прибегнуть к спасительной силе иллюзии его вынуждает обыденная реальность. В этой реальности он, по собственному признанию, отнюдь не находится на высоте.

Реальные обстоятельства суть «фундамент», но эти же «фундаментальные» обстоятельства сковывают и в конечном итоге губят Сольнеса. Человек творчества, «художник», не может этого избежать. Его конструкция — воздушный замок на

каменном фундаменте — рушится. Его проект — исключительно плод фантазии и не может быть чем-то иным. Хотя строитель со своей «принцессой» сознательно выбирают иллюзорный мир, они, в сущности, бегут от тягот и обязанностей повседневной жизни. Ибсен побуждает своего главного героя — как и Гедду Габлер — выбрать свободу, но эта свобода не подразумевает ответственности. Такую свободу Ибсен всегда называл настоящим рабством. С другой стороны, и Гедда, и Сольнес в конце концов признают ответственность за самих себя — таких, каковы они есть. В итоге они пожинают то, что посеяли, и принимают свою судьбу.

Общий смысл определения «воздушный замок на каменном фундаменте» заключается в бегстве от действительности с ее многочисленными проблемами в мир фантазии, созданный самими героями. Такой выбор могут делать самые разные люди в разных жизненных ситуациях. Из враждебного мира пытаются уйти многие персонажи Ибсена. Всегда найдется спасительная ложь, к которой можно прибегнуть, чердак иллюзий для тех, кто не выносит бремя жизни. Но *решить* проблем такой выбор не может. Сольнесу осталось жить лишь несколько мгновений после того, как он укрепил венок на башне дома, который они с Хильдой воображают своим воздушным замком. Венок — традиционный символ торжества, победы. Торжество строителя длится очень недолго.

У Сольнеса кружится голова, и он падает, не выдержав тяжести лет, которые он тщетно пытался сбросить, прошлых грехов и реальных обстоятельств собственной жизни. Процесс самосознания завершился. Впервые Сольнес окончательно признает трагическую безысходность своего положения. Он сам подписал себе приговор: *он таков, каков есть*, и себя переделать не может. Но есть человек, который не хочет с этим смириться, — *Хильда.*

В ее мире законы тяготения не действуют. Лишь миг после падения строителя она колеблется, а потом снова видит его на высоте. Валькирия вернула Сольнеса к жизни свободным, независимым и гордым человеком. *Отчаянно* торжествуя, Хильда заново переживает ту давнюю сцену в Люсангере и шлет привет своему образу Сольнеса с криком: «Мой… мой строитель!» (4: 275).

Последнее слово в драме остается за нею, и она возвращается в мир своих детских грез. Это мир — с точки зрения строгого реализма — вырос когда-то из зернышка, которое нечаянно заронил в ее душу строитель шутливым своим обещанием. В тот момент он был счастлив. В мире фантазий, где живет героиня,

нет ни времени, ни смерти, ни поражения.

Одна только Хильда слышит пение в небе и звуки арфы — как и тогда, десять лет назад. Лишь она умеет претворить мрачную действительность в «искусство», в пение и музыку, и она по-своему, для себя, побеждает. Хильда закрывает глаза на то, что «созидает» она на руинах. Она видит одного только Сольнеса — избранника, который закончил свой труд: «Вот теперь, теперь свершилось!» (4: 274).

Строитель прошел свой путь до конца, и его падение в глазах Хильды оборачивается торжеством. Художник продолжает жить в ее торжествующей мечте. Что страдания и искусство для Ибсена взаимосвязаны, видно из его стокгольмской речи 1898 года: блестящая жизненная карьера казалась самому драматургу нескончаемой Страстной неделей. И слова Хильды в завершающей сцене кажутся особенно многозначительными, ибо в них слышно эхо новозаветных событий. Чуть ранее в той же сцене Рагнар называет Сольнеса «учителем» — это краткое определение выделяется на фоне прочих и вызывает ассоциации с тем же Новым Заветом.

Это мрачная драма о трагической и трудной жизни художника. Но она вмещает в себя намного больше. Поэзия и очарование в ней связаны с образом Хильды, которая является воплощением творческой силы Сольнеса.

Хотя карьера строителя, полная лжи и предательства, предстает во всей своей неприглядности, есть у нее и другая сторона: строитель стремится к невозможному, он не желает смиряться с существующим порядком вещей. Стремление, радость и мечта — неотъемлемые стороны его натуры. Он — человек страдающий, снедаемый тоской по счастливой жизни, которой у него никогда не было, но в которую он свято верит.

Уход от действительности, изображенный в «Строителе Сольнесе», очевидно связан с определенными тенденциями в культуре той эпохи и с волной декаданса 1890-х годов. Научный эмпиризм в эти годы теряет свою привлекательность и перестает быть образцом для писателей. Вновь считается, что художник вдохновляется силами, не подвластными сознанию и морали («троллями», «бесами» и т. д.). Многие писатели уходят в мир собственного искусства, изолируя себя от реальности. Такое эстетское отношение к жизни отразилось в лозунге *«искусство для искусства» (l'art pour l'art)*. Главной задачей писателя больше не является изображение общества и социальных противоречий. Попытка художников создавать «дома для людей» кажется бесцельной — ведь люди от этого едва ли станут счастливее. Пессимизм, характерный для многих художественных

произведений 1890-х годов, нашел отражение и в драме о строителе Сольнесе. Но в творчестве драматурга эта пьеса не знаменует ничего принципиально нового и обусловленного конкретным историческим моментом. Слишком многое связывает эту пьесу с предшествующими творениями Ибсена.

Как уже было сказано, Ибсен в четырех последних драмах вновь обращается к проблематике, характерной для его раннего творчества. Речь опять идет о человеке, который чувствует свое призвание, «избранничество», и поэтому устремляется ввысь. Но этот путь становится для него роковым, и победа, которую он должен одержать, будет стоить ему очень дорого. И все же у него нет иного выбора.

Строитель Сольнес в общем ведет ту же борьбу, что и герой поэмы «На вершинах», и Фальк в «Комедии любви», и Бранд. Но в главном чувствуется существенное различие: герои ранних произведений делают выбор между миром идей и миром реальности, причем реальность там подчинена идее и отнюдь не является *«иллюзией»*. Напротив, идея — это высшая форма реальности, как у Платона и многих романтиков.

Сольнес стоит перед выбором между миром реальности и миром иллюзий, который он сам же и сотворил. В этом также видна связь с предыдущими драмами Ибсена — такими, как «Дикая утка», «Женщина с моря» и «Гедда Габлер». Все свидетельствует о том, что Сольнес добровольно выбирает мир фантазий, понимая, чем он при этом рискует. Он знает о своей немощи и все-таки делает этот выбор. Возможно, есть смысл говорить о сознательном самоубийстве героя, поскольку жизнь стала для него невыносимой. Лишь в том воображаемом мире, который он делит с Хильдой, жизнь может обрести смысл и радость. Но мир этот — «воздушный замок».

Ибсен касался некоторых из этих тем в своей беседе с Мотцфельдтом (если верить записям беседы). Драматург, в частности, утверждал, что Хильда тянет Сольнеса вверх, а Алина — вниз. Только отношения с Хильдой могут обновить жизнь стареющего строителя и придать ей смысл.

Человеческое счастье

Принадлежат эти слова Ибсену или нет, но они затрагивают одну из важнейших идей его творчества: *человек нуждается в том, чтобы иметь смысл жизни и быть счастливым.* В той беседе Ибсен также говорил о возможной альтернативе для Сольнеса — покориться судьбе и влачить безрадостное существование.

Возможно, автор представлял финал жизни героя таким образом: в момент триумфа строитель становится самим собой, тем, кем он был в глубине души, — свободным и гордым творцом. Краткий миг на вершине башни он наслаждается счастьем «победы», ибо доказал, что может подняться на высоту своего творения и достиг того, к чему стремился всем существом. Ликующий Сольнес приветствует свою «принцессу», а потом у него кружится голова, и он срывается вниз.

Как и в «Росмерсхольме», речь здесь идет о цене счастья — того счастья, залогом которого является невинность. В обеих драмах показано, как совесть мучает человека, над которым довлеет темная власть прошлого, убивая в нем радость жизни. Хотя для Сольнеса, в отличие от Росмера и Ребекки, вопрос заключается не в *примирении* ради возможности обрести свободу. Потребность в свободе у героев «Росмерсхольма» связана с осознанием ответственности за свои поступки. Поэтому они не выбирают мир мечты, как это делает Сольнес.

Хотя, наверное, можно сказать, что и строитель в конце концов готов принять ответственность за свое творчество — он делает выбор, осознавая его последствия. Но этот выбор — двусмысленный. Сольнес видит для себя лишь одну возможность — уйти в мир, находящийся по ту сторону времени и пространства, в мир, где уместны хладнокровие викингов и спокойная совесть, где тролль, обитающий в душе Сольнеса, похищает принцессу, а принцесса похищает его. В том королевстве, которым хотят править наши герои, свобода чисто индивидуалистическая — свобода *от* ответственности за близких.

Но пьеса повествует вовсе не о жизни в сказочном королевстве. Ибо «Строитель Сольнес» — пьеса о повседневной реальности, в которой вынужден жить художник, в которой происходят конфликты поколений и несчастливые браки. Это пьеса о последствиях и издержках творчества, о цене, которую приходится платить всем творцам. А еще это размышления Ибсена на тему «искусство и художник».

Художника вдохновляет *Утопия,* но она же разрывает его между повседневной реальностью и тем идеальным «миром», который он носит в своей душе. Ибсен не судит и не *осуждает* тех, кто не желает смиряться с действительностью. Искусство и поэзия были для него выражением потребности в «альтернативной» реальности, как бы он ее ни называл — «третье царство», «грядущее», «новая аристократия» или «завтрашний день», для которого он хотел подготовить почву. Но он сам писал в одном из юношеских стихотворений, что и жизнь — это тоже поэзия.

Ибсен вполне осознавал опасность ухода в искусственно созданный мир, опасность отрицания той жизни, которой должен жить каждый, жизни с ответственностью перед другими и перед собой. Ослепленность мечтой — характерная слабость многих персонажей Ибсена, таких как Грегерс, Гедда и Сольнес. Но все же Ибсен не слишком сурово судит этих героев, «создающих» свой собственный мир.

Ибсен отнюдь не был циником и не осуждал идеализм в любых его формах. Более серьезную опасность он видел в закоснелых «реалистах» — таких, как доктор Реллинг или Педер Мортенсгор. Ульрик Брендель характеризует последнего как человека без идеалов, который именно благодаря этому и обретает могущество. Столь же негативно Ибсен относился к изменчивым «либералам» и власть имущим консерваторам. Консерваторы держатся за устаревшие идеалы и за лживых кумиров. По мнению Ибсена, и «разочарованные», и «либералы», и те, кто спиной поворачивается к будущему, — все они представляют собой помеху для прогресса. Светлое будущее, свободная и радостная жизнь настанут лишь тогда, когда найдутся люди, готовые бороться за это.

Хотя путь истории порой казался Ибсену ложным, даже попятным, он продолжал твердо верить, что в будущем люди смогут жить более счастливо. В 1897 году Ибсен признался французскому журналисту Жюлю Кларетти, что в драму «Строитель Сольнес» он «вложил частичку самого себя». Речь шла прежде всего о нарастающей в нем тревоге по поводу той цены, которую человек вынужден платить за самореализацию в творчестве. И все же отчаяние Сольнеса не есть отчаяние самого Ибсена. Образ строителя не является автопортретом.

Воскресение к жизни земной: «Маленький Эйолф»

Так мало настоящих родителей в этом мире. Большинство из нас вырастает под присмотром дядюшек или тетушек — либо в пренебрежении, непонимании, либо избалованными.

«Гедда Габлер»

Алмерс. *Закон изменения, превращения все-таки, быть может, скрепит наши узы.*

Рита *(медленно кивая). Превращение совершается теперь и во мне. Я его так мучительно чувствую.*

«Маленький Эйолф»

Связь между драмой о строителе Сольнесе и пьесой, написанной два года спустя, — «Маленьким Эйолфом» (1894) — очевидна. Это касается и родительских чувств, которые в том и в другом произведении показаны как весьма непростые. Сольнес потерял двух своих мальчиков в результате пожара, охватившего их дом. Прошло много лет, но он все еще думает о детях, лелея несбыточные мечты. В новом доме Сольнеса несколько детских комнат, хотя он знает, что у них с Алиной больше никогда не будет детей. Пустота этих комнат — наглядный образ неудавшейся жизни героя и его несчастливого брака. Их безмолвие ясно говорит о бесплодности и безысходности его дальнейшего существования.

В «Маленьком Эйолфе» тоже умирает ребенок, и родители после этого теряют всякий интерес к жизни, которая кажется им пустой и бессмысленной. В произведениях Ибсена взрослые нередко раскрывают свое отношение к будущему через отношение к детям.

Таким образом, в «Маленьком Эйолфе» Ибсен вновь вступает в область семейных проблем, изображая супружескую жизнь довольно жестко и откровенно. В этой драме он, пожалуй, еще более беспощаден, чем в других своих произведениях. Мы опять видим родителей, которые вынуждены как-то жить после потери

ребенка и которые пытаются понять, насколько они виноваты в том, что произошло.

Они обвиняют себя, они обвиняют друг друга. Каждый из них начинает понимать, что совершил предательство по отношению к близким. Лишь теперь они чувствуют, какова их ответственность перед другими и перед собой. Кроме того, они задаются вопросом, могут ли они хоть что-то изменить. Могут ли они изменить себя и сделать более правильный выбор? Сольнес утверждал, что у него не было иного выбора, ибо он таков, каков есть. Возможно, это и правда, потому что Сольнес — человек творчества. Хотя его это не оправдывает. В «Маленьком Эйолфе» перспектива совершенно иная.

Закон превращения

В «Маленьком Эйолфе» много говорится о метаморфозах — о «законе изменения, превращения». Выражение это двусмысленно. Оно может указывать на *всеобщие* закономерности жизни, на естественное развитие как часть универсального жизненного процесса. Но оно может также обозначать *внутренний* императив отдельно взятого человека — на требование переоценки собственной жизни и ее изменения.

Для Ибсена эта идея не нова. И Ребекка Вест, и Эллида Вангель начинают переоценивать свою жизнь в свете прошлого. В связи с этим они стараются понять, способны ли они изменить себя. Задача нелегкая, требующая радикального обновления и осознания своей ответственности. От них, по сути, требуется стать «другими», не пытаясь при этом убежать от прошлого или забыть его. Такие внутренние перемены всегда чрезвычайно болезненны. В «Маленьком Эйолфе» эта проблема для героев не менее тяжела, чем в «Росмерсхольме» или «Женщине с моря».

Вопрос, который вновь и вновь встает перед читателями и зрителями «Маленького Эйолфа», заключается в следующем: заслуживает ли доверия желание Алмерсов измениться, провозглашаемое ими в финале? Этот вопрос мы обращаем в первую очередь к самому автору. Но в том и состоит главная трудность для постановщиков драмы, что ее концовку нельзя уверенно назвать однозначной и убедительной. Многие как раз полагают, что Ибсену не удалось сделать этого.

Впрочем, различные интерпретации могут обусловливаться тем, что читатели, зрители или режиссеры по-разному смотрят на проблему человека. Скептики по натуре — а таковых немало и среди ибсеноведов — могут воспринимать «Маленького Эйолфа»

исключительно как разоблачение эгоизма и деструктивных устремлений человека. Но подобное восприятие неоправданно сужает проблематику драмы. Чтобы драма вызывала интерес, в ней должно быть заложено нечто большее. Это «нечто» характерно для Ибсена. Но о чем именно идет речь?

Тоже вопрос не из легких. «Маленький Эйолф» — произведение вообще довольно трудное. В своей книге «Ибсен. Драматургия страха» (1999) американский исследователь Майкл Голдмен утверждает, что это одна из самых сложных ибсеновских драм. Голдмен относится к числу скептиков и полагает, что вся концовка драмы по замыслу Ибсена подчеркнуто иронична. В свою очередь норвежский исследователь Асбьёрн Орсет в книге «Пьесы Ибсена о современности», вышедшей в том же году, напротив, указывает, что ироническое восприятие финала безосновательно. Таким образом, мнения совершенно расходятся, как нередко бывает с пьесами Ибсена.

Заброшенные дети — предательство родителей

Ибсен назвал свою пьесу именем ребенка, девятилетнего инвалида, который тонет в конце первого действия. Но название это многозначительно. Позже выясняется, что давным-давно Алмерс кликал так свою сводную сестру Асту, которой было в ту пору лет одиннадцать или двенадцать. Таким образом, когда маленький Эйолф погибает, большой «Эйолф» остается жить. Лишь в самом финале этот другой «Эйолф» исчезает из дома Алмерсов. И бездетные супруги остаются в одиночестве.

Именно тетя Аста больше всех заботилась о больном мальчике. Его мать Рита ощущала себя отодвинутой в сторону, но она сама была виновата в этом, поскольку занималась только собой и своим обожаемым супругом. Ее муж Альфред Алмерс был с головой погружен в работу и не хотел даже *видеть,* что сын у него — инвалид. Правда, он полагал, что мальчику нужно учиться, и стремился набить его голову разными знаниями. Но в остальном он ничего не делал для сына, отгородившись от него в своем рабочем кабинете.

Знаменательно, что маленький Эйолф — не единственный заброшенный ребенок в этой драме. Оказывается, и большой «Эйолф», то есть Аста, хлебнула лиха, будучи маленькой. Алмерс говорит, что отец обращался с ней неподобающим образом и он сам жалел ее в детстве. Очевидно, в доме, где они росли, не все было благополучно. Почти в открытую признается, что мать Асты изменяла своему мужу, и мы узнаём о слишком большой разнице

в их возрасте. Лишь после смерти родителей брат с сестрой стали жить относительно спокойно, несмотря на бедность и тяжелую работу.

Ибсен не случайно связывает Асту и маленького Эйолфа общим именем. Важнее всего, пожалуй, то, что эти двое представляют главную проблему в отношениях Алмерса и Риты — отношениях, которые определяются как «бракованный» брак. С самого начала между ними втиснулся большой «Эйолф», что мешало им понимать друг друга и окружающих. Так обстоит дело и поныне.

Рита ненавидит все, что может хоть немного отдалить ее от Алмерса, — в том числе и свои прямые обязанности. Требовательная и бескомпромиссная, она хочет единолично обладать мужем. Ей не должны мешать в этом ни Аста, ни работа Алмерса, ни даже их общий ребенок.

Когда в первом действии Алмерс просит ее быть благоразумной, она восклицает: «Не желаю я вовсе быть благоразумной! Я желаю одного — чтобы ты был моим. Ты один нужен мне в целом мире!» (4: 99). Она говорит, что не может делить его с сыном, и добавляет: «Он мой лишь наполовину. *(С новым порывом.)* Но ты должен быть моим, только моим! Всецело! Я вправе требовать от тебя этого!» (Там же).

Она отметает предположение об их тихой и задушевной жизни в будущем, с презрением отбрасывает мысль о том, что их чувства подчинятся всеобщему закону превращения, который действует в любом браке. Прохладное отношение мужа вызывает в ней злобу и агрессивные помыслы — она готова уничтожить всё, что стоит между ними, в том числе и маленького Эйолфа. Эта злоба в ней питается страстью. По иронии судьбы скорбь и угрызения совести позднее вызовут в Алмерсе такую же злобу к ней самой.

После смерти Эйолфа Алмерс впервые признаётся, что женился на Рите из низменных побуждений. Он говорит, что сознавал ответственность за Асту, свою младшую сестру, и поэтому польстился на богатство Риты, на ее «золотые горы». Возможно, еще больше его прельщала карьера свободного литератора, которой могла поспособствовать Рита. В то же время он позволил себе увлечься ее «соблазнительной прелестью».

Ими обоими по-прежнему управляет стихия, бурлящая в глубине их душ. Занятые исключительно собой, они сделались рабами собственных желаний и не хотят вникать в то, что связано с выполнением долга и ответственностью. Поэтому их брак держится на волоске — его не скрепляет любовь. Они полны отнюдь не любовью, а себялюбием, которое грозит пожрать

окружающих и самих себялюбцев. За десять с лишним лет совместной жизни Рита ни разу не позволила мужу съездить куда-нибудь без нее.

Только совсем недавно ему удалось отлучиться из дома и побывать в горах — откуда он вернулся поздно вечером перед самым началом действия драмы. Алмерс использовал в качестве предлога рекомендацию врача, который якобы советовал ему подышать целебным горным воздухом. Но в сущности это была первая попытка Алмерса вырваться на волю. В горах он также размышлял над большим писательским проектом — это означает, что он уехал из дома вовсе не ради здоровья. Работа отнюдь не является действенным средством профилактики — о чем доктор Ранк в «Кукольном доме» предупреждает фру Линде.

Мнимое превращение

Алмерс возвращается домой из поездки, похоже, другим человеком и с твердой решимостью изменить свою жизнь. Он больше не хочет тратить силы на утомительную писанину и собирается посвятить себя Эйолфу. Сын под его руководством должен научиться жить счастливо, невзирая на обстоятельства. Алмерс даже надеется, что сыну повезет в жизни больше, чем ему самому.

Но этим планам не суждено осуществиться. Едва Алмерс возвращается домой, как сын его тонет. Перед Алмерсом встает вопрос, что ему делать с собственной жизнью. Вновь избранная стезя, призванная наполнить его жизнь смыслом, уходит на дно вместе с Эйолфом. Растерянность и смирение Алмерса свидетельствуют о том, что он строил планы на зыбкой почве.

Рита впоследствии выводит его на чистую воду. Во втором действии — во время яростной сцены между супругами — она прямо заявляет, что он хотел посвятить себя сыну вовсе не из-за любви к нему. Им двигала не любовь к Эйолфу, но разочарование в своем писательском таланте и в самом себе. «Загляни-ка в себя!» — справедливо советует Рита.

За напускным идеализмом и отцовской заботой Алмерса скрывались его собственные интересы. Теперь его мучает совесть, да еще ужасное ощущение пустоты. В его жизни вряд ли появится что-то новое. Он уже знает, что значит жить бессмысленной жизнью неудачника, и пытался найти хоть что-нибудь, что могло бы вернуть ему бодрость духа. Об этом говорится уже в первой сцене, где Аста спрашивает у Риты о настроении Алмерса по возвращении домой: «Ну и как же он? Хорошо себя чувствует? Нет

этого уныния?»

Алмерс, напротив, вернулся с гор прямо-таки «просветленным». Это объясняется тем, что он убедил себя, будто нашел новый смысл жизни — заботиться о будущем сына. Таков «воздушный замок» Алмерса, который внезапно исчезает со смертью Эйолфа. Впоследствии выясняется, что этот воздушный замок был у него отнюдь не единственный.

Слабая пьеса — брутальная драма

Создается впечатление, что автор слишком рано переходит к кульминации. По мнению критиков, первое действие — самое удачное из всех трех, а несчастный случай с Эйолфом в основном завершает драму, после чего она выглядит как-то блекло. Правда, потом перед нами разыгрывается ужасная семейная сцена. И хотя словесная перепалка кажется несколько смикшированной, это самое яростное выяснение супружеских отношений во всем творчестве Ибсена.

Как уже говорилось, особенное неудовольствие критиков вызвала концовка драмы. Впрочем, многие из современников считали, что на этот раз перед ними предстал более понятный и коммуникабельный Ибсен. Он стал дружелюбнее, чем тот, к которому они привыкли, — он стал довольно-таки назидательным. Но не все были так благосклонны к драме. К примеру, Гамсун полагал, что «Маленький Эйолф» — «бездарная старческая стряпня»[103]. Драма показалась ему плохой, суховатой и скучной. Он увидел в этом подтверждение того, что Ибсен исчерпал себя, а его время определенно (и окончательно!) миновало.

Возможно, в чем-то эта драма проигрывает на фоне лучших пьес Ибсена о современности. «Маленький Эйолф» как сценическое произведение имеет очевидные слабые места и, пожалуй, лучше подходит для чтения. Среди постановок драмы было очень мало удачных. Как писал один английский критик после спектакля в Лондоне, который прошел несколько лет назад, слишком наивно возлагать вину за провал на актеров или режиссера. Его заключение было предельно ясным: *«Blame Ibsen»*[104].

Теперь обсудим, была ли эта драма, как считал Гамсун, «старческой стряпней» Ибсена и действительно ли она такая сухая и скучная. Возможно, Гамсуна особенно раздражала гармоничная концовка драмы, а также постоянная болтовня Алмерса о законе превращения, когда тот хочет уклониться от

исполнения супружеских обязанностей. Несмотря на эти тенденции, приглушающие конфликт, драма почти на всем протяжении отмечена брутальным оттенком — в ней царят эгоизм, ревность и страсть.

По ходу действия начинает казаться, что три главных героя балансируют над пропастью, где царят хаос и разрушение. Они тянутся друг к другу и отталкиваются друг от друга. Очевидно, их обуревают противоречивые чувства, как противоречивы и их отношения. Все трое оказались в ужасной ситуации — они испытывают жестокое давление самых разных факторов и эмоций. Подобно маленькому Эйолфу, они рискуют пойти на дно, если не обретут твердую почву под ногами.

Основной конфликт разгорается между родителями мальчика. Можно говорить о деструктивных силах, которые вклинились в их отношения, о том, что они практически забросили сына, и о последствиях такого предательства. Немощность Эйолфа — очевидное, вопиющее подтверждение порочности их семейной жизни. Его судьба — прямое следствие их прошлых деяний. Они чувствуют это, но упорно не хотят признавать своей вины. Угрызения совести омрачали их брак в течение многих лет. *Костыль*— видимое напоминание о том, что они несут ответственность за трагедию мальчика. Поэтому Алмерс и не может смотреть на костыль. После гибели Эйолфа он признаётся в этом. Под перекрестным огнем взаимных обвинений проясняется, при каких обстоятельствах ребенок стал инвалидом:

Алмерс (вдруг вскипев). Всё ты виновата!

Рита (встает). Я?

Алмерс. Да, ты. Ты виновата, что он стал таким. Твоя вина, что он не смог спастись, выплыть…

Рита (как бы защищаясь). Альфред!.. Нет! Не перекладывай все это на мои плечи!

Алмерс (все больше и больше теряя над собой контроль). Да, да, я должен это сделать! Ты оставила малютку без присмотра на столе.

Рита. Он лежал так мягко в подушках. И спал крепким сном. И ты обещал присмотреть за ним.

Алмерс. Да, обещал… (Понизив голос.) Но тут пришла ты, ты… и увлекла меня…

Рита (вызывающе глядит на него). Скажи лучше, что ты позабыл и ребенка, и все на свете.

Алмерс (со сдержанной яростью). Да, это правда. (Понизив голос.) *Я* забыл о ребенке в твоих объятьях!

Рита (возмущенно). Альфред! Альфред… это отвратительно с твоей стороны!

Алмерс (тихо, сжимая кулаки). Вот еще когда ты приговорила к смерти малютку Эйолфа.

Рита (исступленно). С тобой вместе! С тобой вместе — если уж так!

Алмерс. О да… призывай и меня к ответу, если уж на то пошло. Мы оба согрешили… И значит, смерть Эйолфа была все-таки возмездием.

Рита. Возмездием?

Алмерс (несколько овладев собой). Да. Судом над нами, надо мной и тобой. Нам досталось по заслугам… Чувство тайного, трусливого раскаяния заставляло нас избегать мальчика, пока он был жив… Нам невыносимо было видеть… тот предмет… с которым ему приходилось таскаться…

Рита (тихо). Костыль.

Алмерс. Именно. И то, что мучит нас теперь, что мы зовем горем, тоской, — это просто угрызения совести. Не что иное.

(4: 318–319)

Алмерс никак не мог разобраться, насколько он виноват в том, что Эйолф сделался инвалидом. Вероятно, именно поэтому Алмерс и задумал написать главный труд своей жизни — книгу об ответственности человека. Впрочем, сам он вряд ли сознавал, что его толкает к написанию этой книги чувство вины. Как писатель он исчерпал себя, что вполне объяснимо. Конкретная и осязаемая жизнь требует от писателя вовсе не абстрактных размышлений. Алмерс только-только начинает понимать это.

Эйолфа больше нет, но он по-прежнему будоражит совесть Алмерса и Риты. Его гибель обостряет и усиливает кризис, наступивший в их жизни. Они все еще видят его: он лежит на дне фьорда и пристально смотрит на них. А его костыль все плывет… Они не знают, что с этим делать. Перед нами два беспомощных и одиноких человека, которые страдают и вянут, каждый по-своему. Рита в отчаянии спрашивает, нельзя ли изгнать его образ из памяти. И сама понимает: нельзя. Маленький Эйолф по-прежнему внушает им страх, угрожая разрушить их отношения — как и при жизни. Между супругами будто вырастает стена. Алмерс говорит, что так и должно быть. Он думает о разводе. А Рита предоставлена самой себе и не знает, что думать.

Но, как мы уже говорили, существует и другая угроза их супружеской жизни. Это странные отношения Алмерса с его сводной сестрой Астой. По ходу действия выясняется, что они не кровные родственники и что Аста, по крайней мере, любит Алмерса вовсе не как сестра. При этом Асту, с ее смятенными чувствами, донимает молодой и настойчивый инженер Боргхейм, который только что завершил проект строительства дороги в округе. Он ухаживает за Астой, но без особого успеха. Мысли Асты далеки от инженера, — она с ужасом осознаёт свои чувства к тому, кого все считают ее сводным братом.

Между тем Рита ревниво опекает мужа и требует, чтобы он принадлежал только ей. Гнев и отчаянье охватывают эту пылкую женщину, когда она видит, что флегматичный супруг избегает ее. Возможно, Рита догадывается, что Алмерс помышляет об Асте. У нее есть все основания подозревать это. Сам Алмерс прямо не говорит, какого рода чувства он питает к сводной сестре. Скорее всего, он настаивает, что любит ее как брат. Братской любовью он прикрывает свое влечение к Асте — так же, как много лет назад он заставлял ее притворяться мальчиком и одевал в свою мальчишескую одежку. Некоторые ибсеноведы считают, что во время этих игр он смотрел на Асту отнюдь не по-братски.

Как бы то ни было, имеется факт, который уличает Алмерса в раздвоенности: занимаясь любовью с Ритой, он заговаривает об Асте. Именно тогда он признаётся, что когда-то называл ее «Эйолфом» и обращался с ней как с мальчиком, которым она, по его желанию, притворялась. Во время той самой близости Алмерс с Ритой и забывают о малютке Эйолфе, так что он падает и делается инвалидом. Таким образом, оба *Эйолфа,* и маленький, и большой, мучают семью Алмерсов, разрушают их брак, преследуя их угрызениями совести и неоплаченными долгами прошлого.

Но Рита не может знать, каковы на самом деле отношения между Алмерсом и Астой; она лишь видит в этих отношениях некую угрозу. Для *нее* страсть к Алмерсу — суть всей жизни, абсолютная и всепоглощающая. Но Алмерса эта страсть, которая прежде казалась такой «соблазнительной», стала пугать — теперь он воспринимает ее как губительную силу, «всепожирающий огонь». После гибели Эйолфа интимная близость становится для них невозможной. А отношения с Астой еще больше усложняют ситуацию.

Поэтому Алмерс избегает Риты — в нем зреет чувство протеста и чувство вины. Вернувшись домой из поездки в горы, он застает супругу в освещенной красным светом комнате. Она ждет

его с распущенными волосами и шампанским, и ему ничего не остается, как сослаться на «утомление». Потом он прячется за «законом изменения, превращения». Ведь любовь в супружестве со временем меняется, вследствие чего происходит естественное угасание желаний. Здесь, как и ранее, он прибегает к теориям, лишь бы уклониться от правды жизни.

Алмерс — довольно слабая и пассивная личность. Женщинам — Асте и Рите — приходится направлять его путь. Он лелеет мечты о том, что можно «облагородиться, очиститься» от «сожительства» с Ритой, вернувшись к прошлому — то есть к братскому сосуществованию с Астой. Еще один самообман. Только Аста могла бы вызволить Алмерса из плена его иллюзий. Что она в конце концов и делает — не без труда, ибо сама лелеяла эти мечты.

Все решается в третьем действии, когда Алмерс умоляет Асту остаться с ними и жить втроем. Рита первая просит ее заменить им Эйолфа, вновь исполнить ту роль, которую она играла в детстве. Это означало бы сохранить любовный треугольник, который всегда существовал в доме Алмерсов. Лишь теперь Аста до конца осознает опасность такой ситуации. И когда Алмерс просит ее остаться и жить с ним как с братом, она понимает, что нужно делать.

Только что он признался, что всегда хотел видеть в ней настоящую спутницу жизни, а не попутчицу. Видя явный самообман Алмерса, Аста выбирает своим «спутником» Боргхейма. Она вынуждена признать, что такой поступок — бегство и от Алмерса, и от себя самой. Это признание означает, что она понимает свою ответственность и делает выбор осознанно.

Так и большой «Эйолф» покидает дом Алмерсов. Двое несчастных, оставшихся в нем, отныне предоставлены сами себе, обречены на пустое и одинокое существование. Алмерс, как всегда, совершенно растерян. И снова женщина — теперь это Рита, сама только что пребывавшая в полной растерянности, — должна указать ему путь. Именно у нее возникает представление о том, как им можно спастись, найти новый смысл своей жизни. Подобно Асте, она делает трудный выбор в пользу ответственности. К этому мы еще вернемся. Вернемся на ибсеновский манер — попытаемся ретроспективно проследить истоки конфликта, ту предысторию, которая и обусловливает действие драмы.

Ретроспекция: отношения между двумя, тремя или многими?

Мы вновь обращаемся к началу третьего действия, когда Аста и Боргхейм решают уехать из дома Алмерсов. Боргхейм еще раз пытается заполучить Асту в качестве спутницы — во всех смыслах этого слова. Она отвергает его настойчивые ухаживания, хотя он ей не безразличен. Утешая Боргхейма, она говорит, что его горе — как и всякое другое — со временем пройдет. На это Боргхейм отвечает, что самое печальное — когда не с кем разделить *радость* жизни, а с трудами и тяготами, в самом деле, можно справиться и в одиночку:

> **Аста.** А радость — ее, по-вашему, надо делить с кем-нибудь?
>
> **Боргхейм.** А иначе что за радость в радости?
>
> **Аста.** Да, пожалуй, так.
>
> **Боргхейм.** Разумеется, можно некоторое время радоваться в душе, про себя. Но надолго этого не хватит. Нет, если радоваться, так вдвоем.
>
> **Аста.** Всегда только вдвоем? Никогда вместе со многими? Со многими зараз?
>
> *(4: 328–329)*

Пожалуй, Аста имеет в виду свои отношения с Алмерсом, хотя она только что признала их безнадежность и сделала из этого выводы. Вот что означает поступок Асты, когда она приносит Алмерсу лилии. Этими цветами она хочет выразить ему любовь и в то же время проститься. Сказать, что большой «Эйолф» тоже уходит из жизни Алмерса.

Водяная лилия на поверхности выглядит очень красиво, но ее корни тянутся вглубь — к темному илистому дну. Когда Аста дарит Алмерсу эти цветы, они больше не связаны с грязью, которая их породила. Лилии Асты символизируют отношение Алмерса к ней самой и к маленькому Эйолфу. На поверхности — приглядно и «чисто», в глубине — чрезвычайно сомнительно. С этим Аста и хочет покончить.

Как указывали многие исследователи, Ибсен использует здесь ту же символику, что и в стихотворении 1863 года, которое адресовано его свояченице Марии Туресен. В русском переводе Т. Гнедич — «Даря водяную лилию» — оно звучит так:

> Убаюканный волною,
> Тихо спал цветок весною,
> Безмятежный, белокрылый.
> Я сорвал его для милой!

На груди твоей, родная,
Будет он дремать, мечтая,
Утомленный и безмолвный,
Что его ласкают волны.

Друг мой! Озеро прекрасно,
Но мечтать вблизи опасно:
Водяной подстерегает
Тех, кто лилии срывает.

Друг мой! Грудь твоя прекрасна,
Но мечтать вблизи опасно:
Тех, кто лилии срывает,
Водяной подстерегает.

(4: 551)

Водяную лилию еще называют «розой водяного». Когда Аста обрывает цветы с поверхности озера, связь с темным чувственным миром — который олицетворяет водяной, — тоже обрывается. Тем самым она хочет сказать Алмерсу, что их сексуальное влечение друг к другу нужно преодолеть.

Но Аста пока еще не свободна — это ясно показывает сцена с Боргхеймом. Она спрашивает, может ли он допустить, что она будет принадлежать ему «только *наполовину*». Боргхейм категорически не согласен — он хочет владеть ею «безраздельно». Подобно Рите, он в любви максималист. Но поскольку Аста до сих пор разрывается в своих чувствах, она не может выполнить требование Боргхейма. Подобно тому, как Алмерс не мог и не хотел исполнять требование Риты.

Здесь в драме появляется некая схема. Действие строится на основе постоянной конфронтации между двумя-тремя людьми, в которую вовлечены другие персонажи. Лишь в финале открывается возможность как-то объединить всех героев. Драма пронизана пересекающимися линиями конфликтов и сложных взаимоотношений, в которых участвуют «треугольники» из одних и тех же персонажей: Рита — Эйолф — Алмерс; Рита — Алмерс — Аста; Аста — Эйолф — Рита; Алмерс — Аста — Боргхейм.

Два последних «треугольника» наименее разработаны, и притом очевидно, что образ Боргхейма лишен нюансов, в отличие от всех Алмерсов. Этот образ очерчен слабо. Боргхейм — единственный в драме персонаж, который представляет относительно светлый и лишенный противоречий взгляд на жизнь. Он, впрочем, достаточно «креативен», что соответствует

его профессии инженера-путейца. Но он кажется человеком легковесным, смотрит на жизнь как на игру, избегает тягот и забот.

Алмерс представляет совершенно иной тип креативности, хотя и не добился значительных успехов на избранном поприще. Он — человек пишущий, который долго работал над большим морально-философским сочинением об «Ответственности человека». На меньшее он не согласен. Но, вернувшись домой после полуторамесячного отсутствия, он не может взять в руки перо. Он признаётся в том, в чем бывает вынужден признаться всякий писатель, — большие мысли нередко становятся маленькими на бумаге: «Мыслить, думать — это самое лучшее, что дано человеку. А то, что попадает на бумагу, немногого стоит» (4: 284).

Но творческий кризис Алмерса имеет и другую, более конкретную причину — Алмерс просто не знает по-настоящему, что такое ответственность человека, о которой взялся писать. В результате он принимает решение бросить свой труд. Он осознал, что никогда не сможет написать этой книги и что ему нужно найти другой смысл жизни. Вот почему он решает посвятить себя заботе о будущем сына. Казалось бы, теперь на смену абстрактным теориям должна прийти практика. Он хочет, чтобы маленький Эйолф научился гармонично сочетать желания с возможностями и жить счастливо, несмотря на свою инвалидность. Как именно Алмерс намеревался осуществить этот план, остается неясным. Но понятно, что он возлагал на мальчика большие надежды — сын должен добиться того, чего не смог достичь отец, и стать «самым совершенным» в роду. Мысль о том, что сыновний успех в жизни компенсирует отцовскую неудачу, звучит и в других пьесах Ибсена: «Столпы общества» (Олаф), «Йун Габриэль Боркман» (Эрхарт).

Трудно сказать, насколько осознанно Алмерс ставит перед собой такую задачу. Скорее, он просто разочарован в себе как в писателе и чувствует свою вину перед сыном. В этом доме страдает не он один — так или иначе, мучаются все. Все нуждаются в том, чтобы понять и устранить причины страданий. Нужно как-то решить больную проблему «Эйолфа». Поэтому появление старухи-крысоловки вовсе не является неожиданным. Подобно гаммельнскому крысолову, она способствует гибели невинного ребенка, ибо взрослые просто забыли о своем родительском долге.

Старуха-крысоловка: фрёкен Варг и ее собака

Образ этой старухи резко выделяется на реалистическом фоне пьесы. Она — как Незнакомец для Эллиды Вангель и Хильда для Сольнеса. Это странница, которая вторгается в мир главных героев, так что латентный кризис становится явным. Такие персонажи прежде всего олицетворяют собою некие силы, тенденции, импульсы душевной жизни главных героев. Благодаря этому они обретают некий «символический» статус и как бы выпадают из канонов реализма. Но они обладают и физическим статусом — в том смысле, что их можно видеть и они самостоятельно действуют среди прочих персонажей. К тому же старуха-крысоловка, как подчеркивал сам Ибсен, имеет вполне реальное происхождение. Подобный типаж он помнит со времен Шиена — там ее даже и называли «Крысоловкой». И, разумеется, Ибсен знал предание о гаммельнском крысолове.

Старуха-крысоловка по-разному воспринималась исследователями. В последнее время ибсеноведы склонны рассматривать ее образ как воплощение потаенных сил Риты. Провести такую параллель нетрудно. Обе героини обладали когда-то способностью обольстить мужчину и увлечь его за собой. В случае со старухой-крысоловкой это закончилось гибелью возлюбленного, причем она не выражает никакого раскаяния или скорби по этому поводу, ее вовсе не гнетет чувство вины. Героиня ассоциируется с животным миром и, подобно зверям, понятия не имеет о совести. Ее зовут фрёкен Варг, ее спутник — маленькая собачонка. Эйолф слышал, будто по ночам она делается оборотнем.

Некоторые исследователи слишком увлеклись этими деталями, сопоставляя крысоловку с Ритой. Нина Скартум Алнес, к примеру, считает старуху оборотнем, а также воплощением подавленной агрессии Риты, ибо Рита отвергнута мужем — как в сексуальном плане, так и в плане чувств. Страсть, верность и смерть сводятся воедино в интерпретации Алнес. Похожее толкование предлагает и Мерете Мортен Андерсен, которая тоже видит в старухе-крысоловке отражение образа Риты. Указания на подобную связь есть и у Тьённеланна («люди-звери», «оборотень Рита»), а Хьелланн идет еще дальше, представляя Риту на фоне негативного образа старухи-крысоловки. Вот что он пишет по поводу планов помогать чужим детям, которые строит Рита: «Как старуха-крысоловка, она собирается приманивать к себе детей», дети станут «наполнителем ее пустого мрака». По его мнению, Рита планирует «массовое похищение детей».

Некая параллель между двумя женскими образами, несомненно, существует. Но эту параллель не следует проводить слишком далеко. При желании нетрудно провести и другие

подобные параллели. Можно, к примеру, сказать, что и Аста играет роль старухи-крысоловки. Аста — тоже незамужняя фрёкен, второй элемент в ее прозвище «Эйолф» означает «волк», и она пытается обольстить Алмерса. Да и мертвый Эйолф по-своему заманивает и завлекает, ибо его отец отчаянно рвется к фьорду, к тому месту, где он утонул.

Поэтому не одна только Рита может быть названа воплощением деструктивной и завлекающей силы, хотя Алмерс считает таковой именно ее. Но превращать Риту в Медею современности, как это делает Алнес, кажется нам перебором — ведь брошенная Медея мстит Ясону тем, что убивает их общих детей. Хотя Алмерс, как мы знаем, обвиняет Риту в том, что она приговорила маленького Эйолфа к смерти, предпочтя страсть материнскому долгу. Но ведь Алмерс просто оправдывается и бежит от ответственности, а не пытается выяснить, кто виноват.

Менее усложненной, но более обоснованной представляется трактовка образа старухи-крысоловки у Александра Хьелланна. Он был под большим впечатлением от «Маленького Эйолфа» и написал своей сестре Кити спустя девять дней после выхода драмы. Он признаётся, что прочел драму с большим удовольствием, и далее пишет: «Меня даже пугает, насколько Ибсен вознесся над всеми остальными. Я и сам почти очарован тем фантастическим и нереальным, что свойственно ему и что так противно моей натуре. Я нахожу, что старуха-крысоловка, проявляющая заботу о маленьких детях, которых никто не любит, намного симпатичнее и гораздо искреннее, чем мать в истории Х. К. Андерсена, которая выше ее лишь по званию».

Еще более подробно Хьелланн пишет о старухе-крысоловке в письме к Эмилии Кроне. Письмо было написано 11 июня 1896 года и месяц спустя опубликовано в датском журнале «Tilskueren» («Зритель»). В этом письме, довольно объемном, Хьелланн излагает свое понимание драмы, и в частности образа старухи-крысоловки. Прежде всего, его интересует ибсеновская трактовка отношений между родителями и детьми. По его мнению, Ибсен разрушает традиционные идеализированные представления о родительской любви как о самопожертвовании. Ибо с родительской любовью далеко не все благополучно: «Бедняжка, о котором вроде бы нежно заботились, вдруг оказывается со своим маленьким костылем в одиночестве среди взрослых людей — по сути, ему чужих. Эти взрослые видят в мальчике либо помеху, либо средство потешить свое честолюбие в будущем. Они судорожно хватаются за него, ибо он является частью их жизни; но сам он остается в буре их страстей бедным и заброшенным ребенком. И тогда приходит смерть; и мне кажется, что она

никогда не являлась в столь привлекательном образе. Я вовсе не хочу говорить о смерти, которая в современных драмах является, смеясь и поскрипывая костями; но даже забота смерти о малышах в сказке Андерсена не так трогательна, как забота старухи-крысоловки. Мать заключает свой последний договор со смертью и передает ребенка в ее руки, чтобы та унесла его в царство вечного покоя, ибо смерть показала ей в колодце все те ужасы, которые жизнь уготовила ее малышу. Но послушайте, что говорит старуха-крысоловка. Ее слова так хитры и глубоки, что многие могут подумать, будто она говорит о крысах и мышах. Но тот, у кого страх в крови, тот слышит, как ее слова приманивают всех малышей, с которыми дурно обращаются, которых не любят, — не только тех, кто ютится в бедных и тесных детских комнатках, но даже самых счастливых и избалованных. Она проскальзывает мимо ревнивых родителей, которые используют детей в своих брачных войнах, мимо тщеславных матерей, которые наряжают дочек для светских баталий, мимо самодовольных отцов, которые жаждут увидеть, как их совершенство продолжится в их сыновьях. И не успеют все они опомниться, как она уже пленила сердца малюток, и те покорно следуют за ней, ибо она знает их секреты и хочет спасти их от дурного обращения, которому они подвергаются».

Интерпретацию Хьелланна, пожалуй, можно оспорить. Он обходит стороной то, что происходит между самими родителями и с каждым из них по отдельности. Его интересуют только отношения «родители — дети». К тому же он воспринимает эти отношения статично и довольно узко. Именно от такого восприятия предостерегал Ибсен. Беседуя с немецким литературоведом, Ибсен заявил, что было бы ошибочно воспринимать «Маленького Эйолфа» как драму воспитания, целью которой было напомнить родителям об их родительском долге. Он вовсе не ставил перед собой каких-либо «педагогических целей». Его намерения — как всегда — были сугубо писательскими.

Несмотря на узость своего толкования, Хьелланн, во всяком случае, четко подметил основную функцию и «значение» образа старухи-крысоловки. Он не стремится проводить параллели с Ритой и не акцентирует внимание на связи между сексуальностью и смертью. Впрочем, нет сомнения, что старуха-крысоловка *в целом* ассоциируется со смертью. Рите кажется, что после нее «как будто покойником пахнет». Алмерс также находит старуху малоприятной личностью. В то же время он утверждает, что ему известна та манящая и влекущая сила, о которой она говорила.

Оказавшись один среди гор, он почувствовал нечто вроде

такого влечения. В конце драмы мы узнаём, что Алмерса охватило тогда ощущение близости смерти и стремление к ней: «Я просто шел, пробираясь вдоль обрывов… а душу мою наполняло чувство предсмертного покоя, блаженное забытье» (4: 338). Следует помнить, что такое влечение — в сущности, *эгоистическое.* Смерть представлялась Алмерсу в его тогдашнем состоянии «добрым дорожным товарищем» (Там же). Позже он признаётся, что тогда ему захотелось удалиться от всех людей. Он совершенно не думал даже о близких. Правда, он говорит, что выбрал ошибочное направление.

Когда погибает Эйолф, этот «дорожный товарищ» является Алмерсу во всем своем ужасающем облике. Смерть сына настолько его потрясла, что сама жизнь стала казаться ужасной. Но все же и Алмерс, и Рита признают, что от этой жизни им никуда не уйти. Не хватит духа. Нужно каким-то образом начать жить по-новому.

> **Алмерс.** За ним пришел товарищ и взял его… а нас охватил ужас перед ним… и ужас перед всем… перед всем этим… от чего у нас все-таки не хватает духу уйти. Так крепко мы с тобой привязаны к земле, Рита.
>
> **Рита** (с проблеском радости). Не правда ли? И ты тоже? (Подходя к нему ближе.) О, давай вместе жить, жить — сколько сможем!
>
> **Алмерс** (пожимая плечами). Жить! Не зная, чем наполнить жизнь. Кругом одна пустота. Куда ни взгляни.
>
> *(4: 338)*

Ощущение пустоты, отсутствие смысла жизни тяготит обоих супругов. У Алмерса эти чувства вызывают еще и влечение к смерти. Ведь смерть — согласно старухе-крысоловке — может быть желанным исходом для несчастных и страдающих. Но перед лицом настоящей смерти всё воспринимается по-другому — тогда она кажется просто ужасной. Алмерса вновь вырывают из мира его иллюзий и сталкивают с грубой реальностью.

Смерть как нечто пугающее и в то же время манящее — такое впечатление остается у Эйолфа после встречи со старухой-крысоловкой. Она называет его «маленьким раненым воином» и предлагает заглянуть в свой мешок. Оттуда высовывается ее собачонка, ее «дорожный товарищ» и помощник. При виде мопса Эйолф говорит, что он «престрашный» и все же прелестный. Ему представляется, что он мельком увидел лик самой смерти.

Здесь можно вспомнить о том, что Ибсен писал в незаконченной автобиографии — «От Шиена до Рима». Он

рассказывает историю, которая потрясла его в детстве: о черном пуделе, сидевшем на шпиле церкви в Шиене, который умертвил церковного сторожа одним только взглядом своих горящих глаз.

«Маленький Эйолф» в первую очередь — драма об отношениях между людьми. Но она также ставит перед нами вопрос, как нам следует жить в этой жизни — безразличной, бессмысленной и обреченной на смерть. Ибсен снова делает главной темой произведения ответственность человека за себя и за других. Он доказывает, что каждый человек обязан придать жизни смысл. Но чтобы его обрести, необходимо осознать ответственность перед собой и перед другими. Таков непреложный закон самой жизни.

Смерть в «Маленьком Эйолфе» представлена не только антиподом жизни, но и единственной альтернативой для человека, стремящегося избавиться от превратностей земного бытия. Таким людям смерть может казаться выходом — способом убежать от ответственности, которая присуща жизни. Стремление к миру, покою и тишине, желание сбросить тяжелое бремя ответственности — вполне естественны. Именно эти чувства, вероятно, владели Алмерсом во время его прогулок в горах, где он наслаждался предсмертным покоем, блаженным забытьем и воспринимал смерть как «доброго дорожного товарища». Но поддаться влечению к смерти означает смириться и перестать быть человеком для себя и для близких. Ибо человеком можно быть только в этом — земном бытии. Таков вывод, к которому приходят Рита и Алмерс. И постепенно они начинают понимать, *что* за этим стоит и что это означает в *их* жизни.

Пустые мысли и пустота жизни

После смерти Эйолфа Алмерс рассказывает Рите свой сон. Ему снилось, будто Эйолф живой и здоровый, как другие дети, за что Алмерс благодарил и славил — вероятно, Господа Бога. Но ведь Алмере неверующий и ранее он отнял веру у своей жены. Теперь она упрекает его за это — говорит, что без веры ей некому довериться и не за что ухватиться. Тогда Алмерс спрашивает Риту, разве было бы лучше, позволь он ей прожить всю жизнь с пустыми мыслями. Она отвечает, что было бы лучше. Тогда он спрашивает, решилась бы Рита последовать за Эйолфом, будь она уверена, что сможет воссоединиться с ним:

Алмерс. Сделала бы ты добровольно этот шаг? Ушла бы по доброй воле от всего, что окружает тебя здесь?

Отказалась бы от земной жизни? Пожелала бы, Рита?

Рита (тихо). Так сразу?

Алмерс. Да, сегодня же, сейчас же. Отвечай. Пожелала бы ты?..

Рита (медля с ответом). Ах, не знаю, Альфред… Нет, думаю, мне захотелось бы сначала немножко пожить с тобой.

Алмерс. Так — ради меня?

Рита. Да, только ради тебя.

Алмерс. Ну а потом? Ты пожелала бы?.. Отвечай!

Рита. Ах, что мне отвечать на такой вопрос? Я же **не могла** бы уйти от тебя. Никогда! Никогда!

Алмерс. Ну а если бы я ушел к Эйолфу? И ты бы непоколебимо верила, что встретишь там и его, и меня? Ты пришла бы к нам?

Рита. Я бы желала… очень желала! Очень. Но…

Алмерс. Но?

Рита (со стоном, тихо). Я не могла бы — я это чувствую. Нет, нет, не могла бы ни за что. Ни за какие блага!

Алмерс. И я тоже.

Рита. Да, не правда ли, Альфред! И ты не мог бы!

Алмерс. Да. Ведь тут на земле мы, живые люди, дома.

(4: 320–321)

Впоследствии Рита вновь возвращается к мысли, что Алмерс опустошил ее душу, но уже по другой причине. После утраты детской веры страстная любовь к Алмерсу стала для Риты смыслом жизни. Страсть переполняла ее — для других чувств и других людей в ней просто не было места.

Но Алмерс лишает ее этого смысла жизни — он заявляет о случившейся с ним перемене. Страсть, которая когда-то казалась ему соблазнительной и прелестной, теперь кажется всепожирающим огнем. Для Риты это значит, что он ее просто опустошил: «Ты оставил во мне пустое место» (4: 340). И эту пустоту она должна заполнить «чем-нибудь, что походило бы на любовь».

Ощущение бессмысленности жизни испытывают они оба. Об этом говорит Алмерс, пожимая плечами: «Жить! Не зная, чем наполнить жизнь. Кругом одна пустота. Куда ни взгляни». Проблема этой измученной пары в том, чтобы как-то найти себя в жизни, которая отмерена им после смерти Эйолфа. Они осознали свою ответственность за то, что случилось, их терзает чувство

вины.

Застывший взгляд больших детских глаз будет преследовать их день и ночь. Алмерс думает убежать от Риты, бросить ее, развестись. Она пребывает в отчаянии. С глубоким психологизмом Ибсен изображает метания супругов между близостью и отдалением, совместной жизнью и разводом, теплотой и холодом. Он показывает хаос, который творится в их душах, ибо они стоят на грани разрыва супружеских отношений.

Поворотный пункт

Но в финале драмы происходит нечто, благодаря чему они убеждаются, что им суждено жить вместе. Погожий летний вечер, флаг приспущен. Они остаются на сцене вдвоем, покинутые всеми. К пристани, рядом с тем местом, где утонул Эйолф, приближается пароход — он должен увезти Асту и Боргхейма. Алмерс в глубине души возмущен отъездом Асты, а Рита возмущена тем, что пароход, как обычно, пристает к берегу, словно ничего и не случилось:

> **Рита** (выпрямляясь). Как он может приставать там!
>
> **Алмерс.** Ведь нужно же.
>
> **Рита.** Да ведь это **там,** где Эйолф… Как они могут приставать там?
>
> **Алмерс.** Да, жизнь безжалостна, Рита.
>
> **Рита.** Люди безжалостны. Им дела нет ни до чего и ни до кого. Ни до живых, ни до мертвых.
>
> **Алмерс.** Ты права. Жизнь идет своим чередом. Как будто ровно ничего и не случилось.
>
> **Рита** (устремив взгляд в пространство). Да так и есть — ничего и не случилось. Ничего не случилось. Для других. Только для нас двоих.
>
> **Алмерс** (в приливе горя). Да, Рита… напрасно ты родила его в муках и страданиях. Все равно он исчез, не оставив следа.
>
> **Рита.** Спасли один костыль.
>
> *(4: 334–335)*

Впервые у двух людей, занятых только собою, открываются глаза на то, что вокруг существует мир, который больше их собственного мира, и людей в этом мире отнюдь не волнует их скорбь. Чуть ранее Алмерс, жалея самого себя, говорил Асте по

поводу гибели мальчика: «Ведь должен же тут быть хоть какой-нибудь смысл. Жизнь, бытие, судьба не могут же быть лишены всякого смысла… Пожалуй, все идет как попало, всё. Вертится, несется, как остов разбитого корабля без руля и без ветрил» (4: 307).

Он пытается уйти от ответственности подобно Ялмару Экдалу, который после гибели Хедвиг жалуется и ропщет на Бога: «О, ты там!.. Если ты есть!.. Зачем ты допустил это?» (С. 736). И тот и другой после смерти ребенка готовы обвинять кого угодно, только не себя. Алмерс обвиняет в этом существующий «мировой порядок». Он жалеет себя потому, что утратил надежду обрести смысл *своей* жизни. Таким — узкоэгоистическим — было у него восприятие трагедии, которая постигла семью. Позже он вынужден признать, что трагедия все же произошла не случайно. Это — возмездие за преступление, которое совершили они с Ритой. Но и после такого признания он еще долго кружит вокруг собственной скорби, вины и страдания.

Пароход и его матросы, невозмутимо пристающие к берегу, помогают Алмерсу и Рите понять, что жизнь больше их личного бытия и их личных проблем. Жизнь безразлична к твоим мучениям — она идет своим чередом. Эта сцена — ключевая в драме, поворотный пункт в ее действии. У Риты и Алмерса появляется шанс увидеть свою жизнь в более широкой перспективе. *Впервые они смотрят на себя со стороны, глазами других.* И начинают понимать, что живут в мире, который не предоставляет человеку никакой опоры и никакого смысла. Человек сам должен быть ответственным за свою жизнь и придать ей содержание и смысл. Изначальная пустота требует наполнения.

Алмерс и Рита также осознают, что не являются центром вселенной. Они осознают это, когда убеждаются, что другие *по-своему* воспринимают происходящее с ними. Они понимают, что состоят в отношениях с окружающими — и эти отношения, возможно, вовсе не такие, как им самим кажется. Так, поднимаясь над собой, они получают шанс изменить свои перспективы. И расширить сферу ответственности. Есть и другие люди, которые страдают и нуждаются в помощи в этом жестоком и безразличном мире.

Рита и Алмерс всегда были замкнуты в узких, клаустрофобических отношениях между двумя-тремя членами семьи. Они не выходили за пределы своего маленького мирка и собственных потребностей. Но скорбь по поводу смерти мальчика и муки совести способствуют тому, что они начинают видеть всю сложность бытия. Вместе с тем они начинают видеть *собственный*

душевный изъян — неумение сопереживать судьбам и несчастьям других людей. Перемены в героях происходят довольно медленно, непрямыми путями — это превращение Алмерс называет своего рода воскресением: «Возрождение к высшей форме жизни» — говорит он (4: 336). Узкие рамки жизни супругов как бы расширяются, и дом Алмерсов, кажется, готов распахнуться — впервые в их жизни.

Крики о помощи доносятся к ним из большого мира — это крики тех бедняков, которые обитают в старых хибарках на берегу фьорда. Мужчины только что вернулись домой пьяные, колотят детей, а их жены вопят. Грубая реальность вторгается в мир Риты и Алмерса. Как и тогда, когда старуха-крысоловка рассказывала об ужасающих условиях жизни на островах, в Рите вспыхивает искорка сострадания, и она спрашивает Алмерса, не могут ли они помочь несчастным.

Но Алмерс отвергает эту мысль. Он сам был когда-то беден. В нем живет классовая ненависть парвеню. Для него немыслимо помогать тем, кто не помог Эйолфу, когда тот упал в воду. Алмерс был бы рад видеть все побережье очищенным от этого люда. Рита упрекает мужа в жестокой мстительности — он видит свой долг в том, чтобы отомстить, взяв на себя *ответственность* за смерть Эйолфа. И в этот момент, когда Алмерс вновь занят только собой, Рита принимает решение. «Пригнувшаяся к земле» героиня выпрямляется, устремляет взгляд ввысь и вширь. Она хочет протянуть руку бедным и позаботиться о несчастных детях. Они займут место Эйолфа. Рита хочет этого не только ради себя, но и ради того, чтобы «смягчить… и облагородить их долю» (4: 341).

Здесь можно вспомнить о прежних — эгоистических, в сущности — планах Алмерса посвятить себя сыну. Но решение Риты открывает иную перспективу. Рита выходит за узкие семейные рамки и расширяет сферу ответственности. Теперь для нее близкие — это не только члены семьи. Тем самым она берет на себя настоящую ответственность — не ту, о которой *теоретически* рассуждал Алмерс и в которой завяз, едва ли понимая, что это означает. План Риты, вероятно, даст ей возможность заполнить свою пустоту неким смыслом. Скорее всего, ее подтолкнули на это и угрызения совести — смерть Эйолфа, как бы то ни было, вывела Риту на более правильный путь.

Ранее Рита категорически отвергала «закон превращения» — теперь она принимает его как необходимую и позитивную сторону жизни. Она понимает, что жизнь не останавливается, постоянно движется к тому, что еще не реализовано, — к

будущему. Мертвый Эйолф принадлежит прошлому, которое Рита при всем желании не может сбросить с себя. Эту тяжесть ей придется нести с собой и дальше. Но живые дети — это будущее, и с ними она хочет связать свою жизнь. Она добровольно берет ответственность — человеческую ответственность — на себя.

Когда Алмерс слышит ее слова, он понимает, что с ней произошла решительная перемена. Перед ним совсем другая Рита, не та ревнивая женщина, которая во фрустрации и отчаянии хваталась за него со словами: «Я не могу сделаться иной, чем есть» (4: 302). Тогда она отбрасывала всякую мысль о возможных переменах и о будущей жизни с мужем в «тихой, задушевной любви». Теперь она желает стать другой. Алмерс также начинает чувствовать необходимость открыться окружающему миру, принять на себя ответственность за него:

> **Алмерс** (с минуту стоит в раздумье, глядя на нее). В сущности, мы пока немного сделали для этой бедноты там, внизу.
>
> **Рита.** Ничего не сделали.
>
> **Алмерс.** Едва ли когда и вспоминали о ней.
>
> **Рита.** Никогда не вспоминали о ней с сочувствием.
>
> **Алмерс.** А ведь у нас были «золотые горы»!..
>
> **Рита.** Мы закрыли для них свои двери. И свои сердца.
>
> *(4: 340)*

Чуть позже он просит — в первый раз смиренно просит, — чтобы она позволила разделить с ней жизнь и труды, в которых она решила себя попробовать: «Пожалуй, и я мог бы примкнуть. Помогать тебе, Рита». Она спрашивает, действительно ли он этого хочет, и он отвечает: «Да… если бы знать, что смогу» (4: 341). Таким — неуверенным — ответом Алмерс подтверждает свою супружескую клятву жить с Ритой, пока смерть — естественная смерть — не разлучит их. Он — по крайней мере, внешне — отбрасывает свое прежнее желание покинуть Риту. Он более не стремится к одинокой жизни среди пустынных горных вершин. Влечение к смерти, в котором выражалась его потребность освободиться от ответственности, также ослабевает в нем.

Двое супругов решают связать свою жизнь именно с детьми. Это, несомненно, свидетельствует о том, что Ибсен хотел подчеркнуть: у них есть будущее. И здесь нет никакого иронического подтекста. Флаг, ранее спущенный, а теперь опять поднятый, — символ того, что жизнь продолжается. Герои обрели смысл жизни — по крайней мере, теперь они *могут* его найти.

Алмерс и Рита видят возможность примириться с ужасным прошлым и с теми, кого они потеряли. Примириться даже со смертью, которая кажется уже не столь «ужасающей». Естественная смерть — окончательный мир и покой в финале прожитой жизни. И тогда человек спокойно складывает с себя свою человеческую ответственность.

Драма завершается тем, что Алмерс, подняв флаг, возвращается от флагштока. И двое супругов вновь соединяются — не в отчаянии, пригнувшись к земле, но с новым и более широким пониманием смысла жизни. Они встречаются как обычные земные люди, без какой-либо надежды на жизнь после смерти. Но их взгляд устремлен ввысь — к тому, что направляет их короткую земную жизнь в нужное русло. В этом нет никакой метафизики, вопреки мнению некоторых исследователей. Подчеркивается, что герои больше не желают быть пленниками «рабского земного мышления» — как Бранд называл материалистическое и эгоистическое восприятие жизни. Рита и Алмерс в финале осознают, какая это ошибка — жить, уткнувшись, подобно кроту, в собственный клочок земли, и забывать о том, что ты связан тысячью нитей с миром. С живыми и мертвыми, с прошлым, настоящим и будущим. Связан, покуда жив:

> **Алмерс** (возвращаясь). Нам предстоит тяжелый трудовой день, Рита.
>
> **Рита.** Увидишь… иногда будет выпадать на нашу долю и тихий воскресный покой.
>
> **Алмерс** (тихо, растроганный). Когда мы, быть может, будем живо ощущать близость духов.
>
> **Рита** (шепотом). Духов?
>
> **Алмерс** (по-прежнему). Да. С нами, быть может, будут… те, кого мы потеряли.
>
> **Рита** (медленно кивает). Наш маленький Эйолф. И твой большой Эйолф.
>
> **Алмерс** (глядя перед собой). Быть может, нам иной раз… на пути жизни… и удастся увидеть хоть отражение их…
>
> **Рита.** Где же, Альфред?.. Куда нам смотреть?
>
> **Алмерс** (пристально глядя на нее). Ввысь.
>
> **Рита** (одобрительно кивая). Да, да… ввысь.
>
> **Алмерс.** Ввысь, к горним высотам. К звездам. В царство великого безмолвия.
>
> **Рита** (протягивая ему руку). Спасибо!

(4: 342)

Так заканчивается драма.

Воскресение к жизни земной

В финальной сцене Алмерс возвращается к прежнему разговору с Ритой. Рита тогда сказала ему, что счастье в жизни — это все-таки главное для человека. Теперь он осторожно замечает, что закон превращения, может быть, удержит их вместе. Но он говорит об их отношениях, а не о внутренних переменах, которые, в свою очередь, начинает чувствовать Рита:

> **Рита** (медленно кивая). Превращение совершается теперь и во мне. Я его так мучительно чувствую.
>
> **Алмерс.** Мучительно?
>
> **Рита.** Да, ведь это тоже словно роды.
>
> **Алмерс.** Так оно и есть. Или воскресение… возрождение к высшей форме жизни.
>
> **Рита** (уныло глядя перед собой). Да… с утратой всякого земного счастья.
>
> **Алмерс.** Эта утрата и есть выигрыш.
>
> **Рита** (запальчиво). Ах, фразы! Господи, мы ведь дети земли.
>
> **Алмерс.** Но мы все-таки сродни и морю, и небу, Рита.
>
> **Рита.** Ты, быть может. Но не я.
>
> **Алмерс.** О нет. Ты сама не подозреваешь, насколько ты им сродни.
>
> *(4: 336)*

Рита говорит, что в ней что-то меняется. Она готова отказаться от своих эгоистических требований к мужу, она хочет помочь ему жить, деля с ним тяготы жизни. А тот начинает понимать: Рита — не просто женщина с земными страстями и помыслами. Он чувствует — не осознавая, что непреложный закон превращения дает им единственный шанс быть вместе в грядущей жизни, исполненной смысла.

В этом диалоге Алмерс употребляет слово «воскресение» в значении перехода к более высокой или осмысленной жизни. Вырванное из контекста, это слово вызывает ассоциации с христианским вероучением. Но для Алмерса — и в контексте *драмы*— о жизни после смерти не идет даже речи. И все-таки странно, что Алмерс употребляет это слово сразу после разговора

с Ритой о тщетности христианской веры в загробное счастье.

Они впервые четко определяют себя как земных людей, связанных с земным бытием и не тешащих себя мыслями о «небесном блаженстве». Когда Алмерс говорит после этого о свершившемся с ним превращении, он называет его «воскресением». Для него это значит пробуждение к более высокой или осмысленной земной жизни. Может показаться, что Ибсен устами своего героя пытается лишить христианство эсхатологической перспективы. В то же время Ибсен намекает, что христианские представления о воскресении к райской жизни лишь отражают мечты человека о более достойной и счастливой жизни *на земле.* Только земное бытие имеет значение для людей. И в нем заключено счастье, доступное пониманию человека. Bleibt der Erde treu — «Будь верен земле! И не слушай тех, кто предлагает неземные надежды», — говорит современник Ибсена Ницше устами своего Заратустры. Сам Ибсен задолго до этого устами Юлиана в пьесе «Кесарь и Галилеянин» обвинил христианство в том, что оно во имя загробной жизни изменяет жизни земной.

В «Маленьком Эйолфе» Ибсен вновь подчеркивает необходимость пробуждения к жизни, исполненной смысла, — жизни здесь и сейчас. Мысль о том, что воскресение целиком и полностью связано с земной жизнью, представляется важной для анализа последней драмы Ибсена — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Закон изменения, превращения и подлинное превращение

Ибсен утверждал, что в «Маленьком Эйолфе» заложен «серьезный идейный смысл». Многие ибсеноведы сводили содержание драмы к последовательному разоблачению драматургом своих героев. Это грубое упрощение и искажение. Также они утверждали, будто весь финал пронизан иронией автора. Это сводит к абсурду идейное содержание драмы и авторский замысел. Нетрудно заметить, как Ибсен разоблачает сомнительные мотивы героев, их эгоизм, их бегство от ответственности, их слабость и импульсивность. Это необходимо, дабы показать, что они нуждаются в радикальном изменении их жизни.

Ибсен, как и прежде, требует от своих героев, чтобы те умели измениться, нашли в себе способность к развитию и «превращению». Человек Ибсена должен взять на себя ответственность за свою жизнь. Ему дана свобода, но это свобода

без ответственности. Посему закон превращения является императивом в жизни каждого человека. Когда он видит себя в прошлом и настоящем, у него возникает потребность измениться. Кто застыл в своем развитии и не может стать другим, не имеет никаких перспектив. Кто упрямо держится за свое теперешнее «я», оказывается лишним. Хотя в некоторых случаях сама способность изменяться может привести к гибели. Так случилось с Ребеккой Вест. Но тем самым она спасает себя морально в собственных глазах — и в глазах читателя.

В «Маленьком Эйолфе» действие развивается согласно замыслу автора, который хочет сдвинуть своих героев с места. Они должны обрести возможность выйти за пределы своего узкого и иллюзорного бытия. Ворота в большой мир открываются для всех трех главных героев. Аста понимает свою ответственность и освобождается от иллюзий в отношениях с Алмерсом. Рита заново строит свою жизнь, убедившись в низменности страсти. Она тоже пробуждается к ответственности и к новому смыслу жизни.

Алмерсу, кажется, труднее всех привести свой внутренний мир в соответствие с моральным законом превращения. Он дольше всех цепляется за свои иллюзии и даже полагает, что пустоту жизни можно заполнить негативным, деструктивным содержанием. Но в итоге он, хотя и с большими колебаниями, все же принимает на себя ответственность. Кажется, ему еще далеко до подлинного понимания ответственности. Однако он, вероятно, понял, что практика в этом деле гораздо важнее теории. В отличие от Сольнеса Алмерс находит выход из своего «воздушного замка» и поэтому обретает возможность когда-нибудь снова стать человеком творчества. Может быть, он вернется к работе над своей книгой об ответственности человека. Но эта перспектива выходит далеко за рамки драмы. В самой драме он выглядит сомнительным философом и моралистом.

Здесь мы возвращаемся к вопросу о том, насколько убедительно Ибсен смог завершить свою драму. Беседуя с Каролиной Сонтум, Ибсен спросил: «Как вы думаете, Рита станет заниматься дурными мальчишками? Вам не кажется, что это всего лишь воскресное настроение?» Мы не знаем, как именно прозвучали ибсеновские слова, но их, во всяком случае, не стоит понимать как категоричный или ироничный отказ от собственной трактовки финальной сцены. Ибсен задает вопрос, который остается открытым. Но именно этот вопрос указывает, что Рита *уже готова* осуществить свой идеалистический проект. Возможно, этот проект разобьется при столкновении с грубой реальностью. Вопрос Ибсена относится к тому, что выходит *за рамки* драмы, а

не к тому, что *происходит* в финальной сцене. Ибо в самой этой сцене нет ни явной, ни скрытой иронии.

Возможно, Ибсену и вправду не удалась убедительная концовка. Но ирония, которая, как считают многие исследователи, присутствует в финальной сцене, кажется явно надуманной. Такая трактовка лишает драму самой ее сути, искажает и смещает перспективу в сторону самых подлых и низменных инстинктов Риты. Некоторые представляли Риту как главную крысоловку в драме — охотящуюся за детьми, которых она надеется переманить к себе. При этом забывают, что речь идет об униженных и заброшенных детях.

Другие считают Риту и Алмерса жертвами иллюзионного трюка, который они сами изобрели и исполнили, придумав собственный миф в противовес пустоте жизни. Если поставить «Маленького Эйолфа», исходя из такой трактовки, то спектакль, вероятно, удовлетворит лишь тех, кто радуется всякому подтверждению своих мыслей о человеке как существе сомнительном и ненадежном. Вряд ли это входило в намерения Ибсена.

Режиссеры испытывают массу трудностей с постановкой этой драмы. Образ старухи-крысоловки бросает вызов реализму, детскую роль Эйолфа трудно сыграть достоверно. Чтобы «спасти» произведение, нужно отнестись к нему как к серьезной человеческой драме трех главных персонажей. Если режиссер сделает ставку на дистанцированность и иронию, спектакль рискует провалиться. Главное в драме — это трудный путь через страдания, пустоту и страх бессмысленности к проблеску надежды и смысла. Нужно, чтобы два одиноких человека смогли в конце концов оторвать глаза от земли и увидеть себя в более широкой перспективе. Поэтому будет ошибкой и акцентировать внимание на сексуальной привязанности Алмерса к Асте, как пытались делать многие.

Тема этой драмы — не столько заброшенные и забытые дети, сколько забытая ответственность и заброшенная жизнь. Рассматривая драму слишком умозрительно, можно упустить из виду, что она обладает «серьезным идейным смыслом». Автор пытается сказать о том, что такое человеческая ответственность, как наш эгоизм мешает ее осознать, отчего у нас в душе воцаряется демон пустоты. При этом Ибсен показывает, что в человеке может пробудиться сознание своей ответственности. Он изображает реальных людей, которые способны обрести смысл жизни и стать счастливыми. Сознание ответственности может давить на человека. Но оно способствует его освобождению — расширяя кругозор и горизонты бытия.

В царстве мертвых: «Йун Габриэль Боркман»

В двух своих последних пьесах — двух эпилогах к пройденному пути — Ибсен изображает людей на закате их жизни. В обеих пьесах главным героем является мужчина — прежде деятельный, а теперь почти «мертвый», ибо он теряет связи с жизнью и особенно с тем, что когда-то придавало ей смысл. Окружающие люди, работа — всё это больше не имеет значения для него. Но так было не всегда.

В «Йуне Габриэле Боркмане» речь идет о бывшем директоре банка и коммерсанте, который прославился на всю страну.

В молодости, когда он начинал свое дело, у него были грандиозные планы, благодаря которым он мечтал не только обогатиться сам, но и принести пользу обществу. И он достиг такого положения, которое давало ему возможность осуществить эти планы. Но он допустил роковую ошибку и потерпел крах. Более того — он провел много лет в тюрьме вследствие крушения своих планов.

Таково прошлое Йуна Габриэля Боркмана, которому уже за шестьдесят. Это прошлое определило судьбу и всех его близких.

Драме присуща тяжелая, мрачная атмосфера падшего величия, потускневшего благородства и увядших жизненных сил.

Теперь, в настоящем, разыгрывается неприкрытая и леденящая душу драма между тремя стареющими и душевно искалеченными людьми: самим Боркманом, его женой Гунхильд и ее сестрой-близнецом Эллой. В центре конфликта оказывается сын главного героя, Эрхарт Боркман, которого все конфликтующие пытаются использовать в своих целях. Но, как и во многих других пьесах Ибсена, ребенок исчезает из жизни старших. Правда, Эрхарт — уже достаточно взрослый. Он буквально убегает из дома, который точнее назвать «царством мертвых». Ибо эти три живых мертвеца, каждый по-своему, обрекают его жить в таком же «гробу», в котором закрыты сами. Они хотят навязать ему такую роль в жизни, к которой он вовсе не стремится. Когда «ребенок» покидает их дом, вместе с ним исчезают их последние надежды на будущее.

Эта драма связана с другими произведениями Ибсена 1890-х годов — и особенно тем, что иллюзия, «воздушный замок» заполняет жизнь не только главного героя, но и всех остальных. Честолюбивые эгоистические мечтания питают их большую жизненную ложь. В жизни Йуна Габриэля Боркмана эта тяга к

утопии оказывается разрушительной силой. Такой она была в прошлом, такой же является и теперь. У зрителя и читателя возникает вопрос: можно ли считать деструктивность естественной и неотъемлемой стороной его творческой натуры? Желание творить само по себе позитивно. И все же оно губит не только его самого, но и других героев.

По сути, Йун Габриэль Боркман «умер» много лет назад — он стал тенью того человека, которым когда-то был. В какой-то момент он делает отчаянную попытку пробудиться к новой жизни. Как и в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», это происходит в самом финале. И тогда выясняется, что уже слишком поздно. В двух последних драмах Ибсена мы видим героев, давно упустивших свой шанс. Они живые мертвецы, погребенные в ужасающей пустоте одиночества, тьмы и враждебности.

Заключительный период творчества Ибсена, без сомнения, самый мрачный. Пессимизм драматурга становится глубже, чем когда-либо прежде, и в двух его последних пьесах трудно усмотреть малейшую надежду на будущее. Даже представители молодого поколения — и те не несут в себе ничего светлого и жизнеутверждающего. Раньше Ибсен называл себя человеком будущего, который верит в «завтрашний день», — так он говорил в своей стокгольмской речи в сентябре 1887 года (4: 658). Но к концу жизни он, по-видимому, свыкся с мыслью о фатальной и гнетущей силе прошлого, которая довлеет над жизнью каждого человека. Особенно — над жизнью человека творческого.

Творческий человек неизбежно сталкивается с тяжелой дилеммой: либо замкнуться в себе самом — либо взять на себя бремя обязанностей и войти в общество. Но дороги эти часто пересекаются, и обе они обещают в итоге счастливую жизнь. Выбор пути становится жизненно важным — и обращается проклятием.

Борьба за Эрхарта и план Эллы

Драма открывается жестокой схваткой между сестрами-близнецами Эллой Рентхейм и Гунхильд Боркман за право руководить сыном этой последней, Эрхартом. Не спрашивая самого Эрхарта, обе героини хотят использовать его в своих интересах. Единственная их цель — обрести власть над юношей и управлять его жизнью.

По этой причине стареющая Элла Рентхейм впервые после восьмилетнего отсутствия приезжает к сестре и зятю, Йуну

Габриэлю Боркману. Она помогла им удержать за собой фамильную усадьбу Рентхеймов после того, как могущественного директора банка и его семью постиг крах.

Стремясь осуществить свои грандиозные проекты, Боркман присвоил себе все доверенные ему банковские средства. Впрочем, он сделал исключение для Эллы и не тронул ее денег. Всех остальных акционеров банка он обрек на разорение — как богатых, так и бедных. К последним относится клерк Вильхельм Фулдал — он один не порвал отношения с бывшим директором и часто его навещал.

Гунхильд после скандала была не в состоянии заниматься сыном, и эту обязанность взяла на себя Элла. Эрхарт, который рос слабым ребенком, воспитывался в ее доме в Вестланне, где климат мягче, чем в столице. Впоследствии он вернулся домой к родителям и учился в родном городе.

Жизнь Эллы, которая уже много лет больна, похоже, идет на убыль. Она приезжает в столицу, чтобы проконсультироваться у лучших в стране врачей-специалистов — и чтобы вернуть себе Эрхарта. Он нужен ей для утешения и поддержки на склоне дней, он должен заполнить ужасную пустоту в ее жизни. Ее план, впрочем, простирается еще дальше. Она хочет его усыновить и сохранить тем самым фамилию Рентхеймов. Подобно своей сестре Гунхильд, она, судя по всему, озабочена социальным статусом семьи.

Таким образом, она намеревается вытеснить и заменить настоящую мать в жизни Эрхарта. Она не открывает свои намерения Гунхильд, но выкладывает всё Йуну Габриэлю, оказавшись с ним наедине во втором действии. У Эллы есть рычаги для того, чтобы как следует надавить на Йуна. В юности она страстно любила его. Но Йун покинул ее ради карьеры, стремясь достичь выгодного положения, которое позволило бы ему осуществить свои грандиозные планы. Он пытался продать любовь Эллы адвокату Хинкелю, своему другу и помощнику, — но Элла отказалась пойти на эту сделку. Хинкель посчитал, что ее отказ спровоцирован самим Йуном, и отомстил ему тем, что разоблачил его финансовые махинации. Так Йун был низвергнут с высоты в бездну.

Столь же разрушительную роль, какую сыграл Хинкель в жизни Йуна, исполнил сам Йун в жизни Эллы — по крайней мере, она так думает. Она обвиняет его в том, что он сломал ей жизнь и лишил ее всех радостей — в том числе и счастья быть матерью. Она не сомневается, что именно он виноват во всем: «Лишь благодаря *тебе* во мне и вокруг меня все стало так пусто, бесплодно, как в пустыне» (4: 391). Больная и одинокая, она

больше не может выносить этой пустоты. Она хочет, чтобы Эрхарт заменил ей сына, — которого не суждено было родить от любимого человека. От того, кто по-своему любил ее, — но предал свою любовь.

И вот Элла умоляет Йуна вернуть ей Эрхарта, чтобы заполнить пустоту тех немногих лет, которые ей отмерены. Эллу приводит в отчаяние мысль, что ей придется уйти из жизни, не оставив после себя ничего. Никто не станет скорбеть о ней, более того — никто даже не унаследует ее фамилии: «И с моею смертью… умрет самое имя Рентхеймов. Эта мысль удручает меня. Вычеркнута из жизни совсем. Даже имени не останется…»

Йун собирается уступить мольбам Эллы, но их разговор обрывает Гунхильд, которая подслушивала за дверью. В бешенстве она врывается к ним, стремясь помешать этой торговле судьбой и именем Эрхарта. Она никогда не допустит, чтобы Эрхарт носил иную фамилию, кроме Боркмана. Для Гунхильд планы Эллы — угроза всему, что в последние годы составляло смысл ее жизни.

Планы Гунхильд

Уже в первом разговоре двух сестер, еще до того, как Элла заявляет свои претензии на Эрхарта, Гунхильд открывает ей собственные планы, связанные с сыном. Она рассчитывает, что сын восстановит честь их семьи — с лихвою искупит весь тот позор, который они претерпели по вине Йуна. Эрхарт сделает это так убедительно, что никто и не подумает связывать фамилию Боркман с бесчестным преступником, восемь лет просидевшим под стражей — три года до рассмотрения дела в суде (неправдоподобно длительный срок) и после этого пять лет в тюрьме. Гунхильд заявляет, что она наверняка добьется «удовлетворения»:

> **Элла Рентхейм** (напряженно). Удовлетворения? Что ты хочешь этим сказать?
>
> **Фру Боркман.** Удовлетворения за потерю имени, чести и благосостояния! Удовлетворения за всю свою исковерканную судьбу, вот что я хочу сказать. Знай, у меня есть кое-кто в резерве. Кое-кто смоет дочиста всю эту грязь, которою забрызгал нас директор банка.
>
> **Элла Рентхейм.** Гунхильд! Гунхильд!
>
> **Фру Боркман** (с возрастающим жаром). Жив мститель! Он искупит всё, в чем грешен предо мной его

отец!

Элла Рентхейм. Значит, Эрхарт.

Фру Боркман. Да, Эрхарт, мой чудесный мальчик! Он сумеет восстановить род, дом, всё, что можно восстановить… И может быть, даже больше.

Об этом все помыслы Гунхильд, это дело всей ее жизни. Она часто признается себе в том, что хочет — подобно Элене Альвинг в «Привидениях» — вычеркнуть супруга из своей жизни и жизни сына. Как будто Йуна не было вовсе. Гунхильд собирается поступить с мужем так, что Элле даже становится страшно. Гунхильд фактически уже похоронила его — хотя и вынуждена все время слушать, как он ходит на верхнем этаже дома. Словно больной волк, который мечется в своей клетке. Он расхаживает так взад-вперед уже восемь лет.

Лишь в третьем действии Йун наконец выходит из своего добровольного заточения и объявляет, что хочет начать новую жизнь. На это Гунхильд отвечает ледяным тоном, что он уже мертв и пусть остается в своем гробу. Она прямо ему говорит, что Эрхарт своей идеальной жизнью заставит людей забыть о постыдной и «темной жизни» отца (4: 401). Такой резкий и непримиримый характер Гунхильд вполне соответствует ее имени, которое носили героини саг и обе части которого этимологически связаны с понятием *борьбы.* В доме Рентхеймов разыгрывается жестокая борьба за власть.

Подслушав разговор между Эллой и Йуном, Гунхильд поняла, что все ее планы могут сорваться. Она немедля вступает в борьбу и делает неожиданное заявление, что борется ради супруга, во имя восстановления чести и достоинства рода Боркманов. Возможно, уже тогда она невольно раскрывает свою тайну, которая становится явной в финальной сцене. Ибсен писал об этом корреспонденту газеты «Копенгаген афтенблад»: Гунхильд в глубине души любит мужа и ждет *от него* первого шага к примирению. Она ведь прошла через жестокое разочарование — сначала в любви, потом в его «гениальных» способностях. Этим и объясняется ее суровость. Но, как пишет Ибсен, если б она не любила мужа, она бы давным-давно его простила.

Планы Йуна Габриэля и Эрхарта

Однако ни Гунхильд, ни Элла не думают о том, чего хочет от жизни сам Эрхарт. Его отец тоже не имеет об этом никакого представления. Но по ходу действия у Йуна Габриэля появляются

собственные виды на сына. В третьем акте он впервые осознаёт, чего хотят две сестры, и в то же время слышит от Эрхарта, что тот вовсе не желает быть орудием в их руках. Эрхарту невмоготу жить, задыхаясь «в четырех стенах», — ни у матери, ни у тети. И в этом Йун Габриэль видит свой шанс:

> **Боркман** (делая шаг вперед). Так, пожалуй, пора заговорить и мне.
>
> **Эрхарт** (холодно-учтиво). То есть?.. Что вам будет угодно сказать, отец?
>
> **Фру Боркман** (презрительно). Да, и я спрошу о том же.
>
> **Боркман** (невозмутимо). Слушай, Эрхарт, так ты хочешь примкнуть к отцу? Человека павшего не поднять жизнью, подвигом другого человека. Всё это одни пустые мечты, басни, сплетенные для тебя тут, в этой духоте. Живи ты себе, как все святые вместе, мне это не поможет ни на волос.
>
> **Эрхарт** (учтиво). Каждое слово — сама истина.
>
> **Боркман.** Да. И мне тоже ни к чему медленно убивать себя тут раскаянием да самобичеванием. Все эти годы я пытался искать спасения в мечтах и надеждах. Но всё это не по мне. И я хочу покончить с мечтами.
>
> **Эрхарт** (с легким поклоном). И что же вы намерены сделать, отец?
>
> **Боркман.** Встать сам. Начать сначала, снизу. Искупить прошлое можно только настоящим и будущим. Трудом, неустанным трудом во имя всего того, что в молодости представлялось мне самою жизнью. А теперь еще в тысячу раз дороже. Эрхарт, хочешь примкнуть ко мне и помочь мне начать эту новую жизнь?
>
> **Фру Боркман** (предостерегающе поднимая руку). Не соглашайся, Эрхарт!
>
> **Элла Рентхейм** (горячо). Да, да, согласись! Помоги ему, Эрхарт!
>
> *(4: 404–405)*

Таким образом, все три представителя старшего поколения самовластно и эгоистично предъявляют права на молодого Эрхарта. Но все они грубо просчитались. Ибо Эрхарта выигрывает смазливая фру Фанни Вильтон, которая намного моложе их. Хотя она старше Эрхарта, но является для него вполне подходящей партией. У нее свои, далеко идущие, планы насчет этого двадцатилетнего юноши. Сам он находит Фанни

обворожительной и хочет наслаждаться с ней жизнью, не думая о том, что будет дальше. Он вовсе не склонен к самопожертвованию и мечтает о счастье, которое надеется обрести рядом с Фанни. Он не заботится ни о будущем, ни о работе, — он живет одним настоящим.

Хотя позиция Эрхарта «carpe diem» и его жажда свободы тоже являются эгоистическими, они резко контрастируют с эгоизмом представителей старшего поколения. Из них одна только Элла способна понять выбор Эрхарта. Элла не в такой степени зациклена на себе, как ее сестра. Йун Габриэль относится к планам Эрхарта почти равнодушно. Пожалуй, он видит в них лишь подтверждение своих мыслей, что все его ненавидят и не могут оценить такого выдающегося человека, как он. И тогда Йун провозглашает: «Так один навстречу буре!»

Эгоизм и жажда власти

Таким образом, отношение трех главных персонажей к Эрхарту в чем-то очень похоже. Все они стремятся превратить его в свое послушное орудие, просто-напросто завладеть им. Уже в первой стычке с Эллой Гунхильд проговаривается, что хочет сохранить «материнскую власть» над сыном. И Элла справедливо замечает, что сестрою движет именно жажда власти.

Самой Элле нужна привязанность Эрхарта, «его любящее сердце… его душа!». Но и она, полная ожесточения и с открытым забралом, бросается в схватку, преследуя те же цели, что и сестра. Йун Габриэль проявляет себя ненамного лучше. Ослепленные эгоизмом, они замечают лишь собственные потребности и не видят, что у Эрхарта своя жизнь. Дидрик Аруп Сейп прав, когда утверждает, что тема драмы — жажда власти, жажда власти бессильных людей.

Фанни тоже можно заподозрить в том, что она приманила к себе Эрхарта, желая властвовать над ним. Так или иначе, он решает следовать за ней. Для него это прежде всего — отчаянная попытка вырваться из затхлого мира домашней жизни, что вовсе не портит их отношений. Но Эрхарт выбирает спутницу жизни, не питая при этом каких-либо возвышенных чувств. Он выбирает свободу без ответственности, без серьезных обязательств и, вероятно, без будущего. Фанни говорит об этом с удивительной откровенностью: «Мужчины так непостоянны, фру Боркман. Да и женщины тоже. Когда Эрхарт покончит со *мной*, а я с *ним,* то недурно будет для нас обоих, если у него, бедного, останется кто-нибудь в утешение».

Она имеет в виду пятнадцатилетнюю Фриде, дочь Фулдала, которая едет вместе с ними. Фанни проявляет здесь истинный фатализм: что будет, то и будет, — нужно наслаждаться жизнью, пока есть возможность. Вероятно, Ибсен, выбрав для своей героини имя Фанни, хотел намекнуть на особенности ее характера — в литературной традиции это имя не такое уж нейтральное, если вспомнить роман «Фанни Хилл» (1748–1749) Джона Клелэнда, о котором Ибсен, видимо, знал из отзывов современников. Также примечательно, что молодые в дороге ненароком переезжают и калечат старого Фулдала, просто не заметив его. Вопиющее подтверждение их бездумного эгоизма.

Поэтому не один только Йун демонстрирует безмерное самолюбие и равнодушие к ближним. Кажется, это присуще всем персонажам драмы. Каждый из них замкнут в собственном мирке, зациклен на своих потребностях, а других винит за те обиды, которые ему причинили. Образ Эллы в этом плане обрисован более детально, чем прочие. Она была подло брошена Йуном Габриэлем и вправе обвинять его в этом. Но она возлагает на Йуна непосильную ношу, делая его единственным ответчиком за все беды в своей *последующей* жизни — даже за свою болезнь. Больше всего у нее оснований обвинять Йуна в том, что он предал *свою собственную* любовь. То есть попрал самое ценное в жизни человека. Он предпочел стремиться к иным — весьма сомнительным ценностям. В произведениях Ибсена зло, причиненное другим людям, есть зло, причиненное самому себе.

Но Элла ведь тоже посягает на одну из главных ценностей человеческой жизни: она пытается оттеснить настоящую мать от сына и встать на ее место. Никто из трех главных героев не в состоянии подняться над своим эгоизмом. Они ущербны, поскольку не понимают ни сделанного ими выбора, ни ответственности за себя и других. Только Элла порой демонстрирует способность в какой-то мере жертвовать собственными интересами.

Теперешняя схватка между сестрами за Эрхарта дублирует их ожесточенное соперничество в прошлом. Это Элла осознаёт уже в первой стычке с сестрой: «У нас с тобой уже шла раз борьба — не на жизнь, а на смерть — из-за одного человека, Гунхильд!» В тот раз видимая победа осталась за Гунхильд, но за это ей пришлось заплатить слишком дорого. В схватке за Эрхарта проигрывают обе сестры. А также Йун Габриэль, который был — и остается — причиной их соперничества.

Прошлое — будущее

На первый взгляд борьба ведется именно за Эрхарта. На самом деле в центре противоборства — Йун Габриэль и всё, что связано с его прошлым. Обе сестры хотели бы посчитаться с этим человеком, на которого они возлагают вину за свою сломанную жизнь. В течение многих лет между тремя главными героями царило ледяное отчуждение. Ситуация казалась замороженной. Гунхильд не желала видеть мужа, и никто из них не пытался сделать первый шаг к объяснению или примирению. Появление тяжелобольной Эллы как бы взламывает лед — прежде всего потому, что она стремится завладеть Эрхартом. Но для этого ей придется вступить в конфликт с Йуном Габриэлем. Таким образом, она может рассчитаться и с прошлым, и с самим Йуном, о котором не переставала думать.

Ибсен уделяет столько внимания борьбе за Эрхарта именно потому, что в этой борьбе каждый из героев раскрывает свой характер и свои мотивы. Без такого разоблачения драма была бы посвящена исключительно прошлому Йуна и его вине перед сестрами-близнецами. Эпизоды с Эрхартом нивелируют отношения между всеми троими и демонстрируют общность их характеров.

В то же время их планы относительно Эрхарта показывают, чего им *не хватает* в собственной жизни. Они нуждаются в Эрхарте потому, что потерпели фиаско, но своей вины в этом не видят. Они рассчитывают, что юноша как-то поможет им терпеть безотрадное настоящее и смотреть в беспросветное будущее.

Когда Эрхарт уезжает и они остаются одни, покинутые и «бездетные», настает час расплаты. Хотя этот час готовился с первой же сцены и является сердцевиной драмы. Все трое — не только Йун Габриэль — вынуждены посмотреть на себя и оценить свое положение, как в прошлом, так и в настоящем. Тот Эрхарт, на которого они возлагали надежды, оказался очередной их иллюзией. Они строили свою жизнь и свои представления о будущем на самообмане.

Выясняется, что всех троих ввели в заблуждение Эрхарт и две его спутницы. Вечер у адвоката Хинкеля — выдумка, которой они прикрывали тайные планы отъезда. Таким образом, обе сестры и Йун Габриэль оказались обмануты. Но они сами создали для себя иллюзорную жизнь, далекую от действительности. Это особенно очевидно в ситуации с добровольным затворничеством Йуна. Стены, в которых он заперт, создают иллюзию романтической жизни на лоне природы. В его комнате нет ни единого окна. Иллюзия, питаемая эгоцентризмом, — вот чем живут и сестры, и Йун. Их отношения с реальным миром, из которого они исключили себя, весьма проблематичны.

Основная движущая сила драмы — противоречие между иллюзией, на которой человек строит свою жизнь, и его реальным положением. Это противоречие приводит к борьбе за власть в настоящем. Таким образом, главная задача Ибсена — показать, к чему ведет конфликт между иллюзией и действительностью. Это становится очевидным в финале драмы. Но еще до финала Элла делает попытку порвать с человеком, которого она обвиняет в гораздо более тяжком преступлении, чем его финансовые махинации.

Преступления директора банка

Йуна Габриэля Боркмана можно рассматривать как типичный продукт бурного роста капитализма и промышленного развития во второй половине XIX века. У него были грандиозные планы на будущее, и он, несомненно, играл значительную роль в жизни общества, иначе ему вряд ли предложили бы место в правительстве (хотя это вовсе не означает, что у него был к тому особый талант). Но он предпочел посту министра ведущую роль в финансовой и экономической жизни страны. Он поднялся высоко и жил на широкую ногу. Гунхильд иронизирует насчет того, что вся страна называла Йуна по имени, словно короля. Но Элла становится на защиту Боркмана: до своего падения он был действительно велик. На это Гунхильд возразить нечего.

Сам Йун Габриэль по-прежнему считает себя избранным, которого не поняли и не оценили. Он полагает, что его унижение незаслуженное, и не чувствует никаких угрызений совести. Если преступление и было совершено, то преступление против него, против Йуна. Друг и соперник Хинкель способствовал его падению из низких эгоистических побуждений. Это предательство преследует Йуна, как кошмар. К тому же он выброшен на обочину и никогда уже не сможет осуществить свои грандиозные индустриальные проекты. Ибо Йун по-прежнему убежден, что только он и мог воплотить их в жизнь: «Я хотел объединить в своих руках все горное дело!.. Новые рудники без конца. Водопады! Каменоломни! Торговые сношения, морские и сухопутные, со всем миром! Всё, всё это создал бы я один!» (4: 377).

Об этом он говорит Фулдалу во втором действии; вероятно, эту историю он неоднократно рассказывал ему и прежде. Но Боркман так увлекается своим повествованием, что кажется, будто оно звучит впервые. Он снова и снова переживает ситуацию: будь у него только восемь дней, всё было бы в порядке,

акционерные общества организованы, и никто не потерял бы ни гроша. Но тут свершилось преступление — против него, против Боркмана! Позже, в разговоре с Эллой и Гунхильд, он повторяет, что был единственным, кто видел возможности, заложенные в природных ресурсах страны. Поэтому он ходит взад-вперед у себя на втором этаже и ждет реабилитации. Ибо он уже многократно пересмотрел свое дело, — в собственном суде. Он был себе и обвинителем, и адвокатом, и судьей. И всякий раз выигрывал.

Год за годом он ходит взад-вперед по комнате и бьется со своим делом, в беспокойном и упрямом ожидании, что к нему придут и предложат вновь занять должность директора банка. Он принимает позу Наполеона, если кто-нибудь постучит в дверь. Как великий полководец, он стоит у стола и ждет, когда его вновь призовут возглавить экономическую операцию. Никто не может его превзойти в компетентности и таланте руководителя.

Но в дверь стучатся отнюдь не гонцы, призывающие его на службу обществу. Напротив, это — жертвы его деяний, приходящие к нему по разным делам. После того как здесь побывала юная Фрида Фулдал и развлекла Йуна игрой на пианино, является ее отец, несостоявшийся поэт Вильхельм Фулдал. В молодости он сочинил трагедию, одну-единственную, но до сих пор не смог ее никуда пристроить. Он выглядит весьма жалкой и трагической фигурой, которая в чем-то напоминает самого Боркмана, потерпевшего крах. Оба живут неосуществленными мечтами и призрачным светом своих нереальных образов, которые сами нарисовали.

Элла против Йуна Габриэля

Следующей в дверь стучится Элла. Ее появление подготовлено разговором двух стариков, погрязших в самообмане. Они только что поссорились, не сойдясь во взглядах на женщину, «настоящую женщину» (4: 381). Еще они оба признались в том, что использовали друг друга для поддержания иллюзии о светлом будущем.

Вильхельм сомневается, что Йун Габриэль когда-нибудь снова достигнет высокого положения, а тот, в свою очередь, пытается отнять у несчастного поэта веру в собственный талант. Неприглядная реальность подступает к залу, где некогда расцветали иллюзии, и угрожает их сокрушить.

Нападая на женщин как таковых, Йун имеет в виду прежде всего Гунхильд и Эллу, которых он винит в том, что они испортили его отношения с сыном. Фулдал отвечает на это, что

Йун несправедлив к женщинам. Тогда Йун запальчиво восклицает: «Я никогда не бываю несправедлив к людям!» Он говорит, что женщины вообще портят и усложняют жизнь мужчинам: «Коверкают всю нашу судьбу, весь наш победный путь!» (4: 380).

Фулдал упрямо твердит, что настоящая женщина все-таки существует. После этого между героями происходит полный разлад. Йун Габриэль заявляет своему другу, что у него на уме одни «поэтические бредни», а на самом деле он не поэт. И вообще, ты мне больше не нужен, надменно подытоживает Йун. Снова видно, что герои в этой драме *используют* друг друга. Но такая эксплуатация других неминуемо приводит к собственному бессилию. Это пришлось признать и Гедде Габлер.

Сразу после ссоры двух стариков в дверь стучит Элла. Именно эту женщину много лет назад Йун пытался использовать для достижения своих целей. Перед тем, как они столкнутся лицом к лицу, Йун впервые признаёт, что долгие годы он обманывал себя. С приходом Эллы реальность буквально врывается в его иллюзорный мир. Элла — это самое главное в прошлом Йуна. Она заявляет, что готова стоять за него, что бы ни случилось. То есть намекает, что могла бы стать «настоящей женщиной» в его жизни.

К тому же она пытается развеять его веру в собственную непогрешимость. Только Элла может разубедить его в этом. Кроме того, лишь она способна разговорить Йуна: она по-прежнему близка ему, как никто другой. Эта близость проявляется и в том, что Элла одна зовет его Йуном. Фулдал обращается к нему «Йун Габриэль», как его называли в эпоху его величия, а Гунхильд вообще избегает произносить его имя.

Для Эллы Йун Габриэль был единственной в жизни любовью — и эту любовь она впоследствии перенесла на Эрхарта, его сына. Предательство Йуна поразило ее прямо в сердце:

> **Элла Рентхейм.** Ты совершил грех. Ты умертвил во мне всякую человеческую радость.
>
> **Боркман** (со страхом). Не говори так, Элла!
>
> **Элла Рентхейм.** По крайней мере, всякую человеческую радость, свойственную женщине. С того времени, как твой образ начал тускнеть в моем сердце, для меня как будто закатилось солнце жизни. И год от году мне становилось все труднее и труднее — под конец стало совершенно невозможно любить что-либо живое на свете. Ни людей, ни животных, ни растения. Только одного-единственного…

Боркман. Кого же?..

Элла Рентхейм. Да Эрхарта, конечно!

Боркман. Эрхарта?

Элла Рентхейм. Эрхарта — твоего, твоего сына, Боркман!

(4: 390)

В этом разговоре мужские ценности сталкиваются с женскими. Йун Габриэль утверждает, что Элла не понимает его, потому что она женщина и думает только о собственных чувствах, о «велениях своего сердца» (4: 388; следует заметить, что у героини, судя по всему, больное сердце). Йун пытается оправдать свое предательство тем, что это был выбор *мужчины.* Он желает избежать всякого упоминания о чувствах и отстаивает мужское — рациональное — мышление: «Но ты помни, что я мужчина. Как женщина, ты была мне дороже всего на свете. Но если на то пошло — одну женщину всегда можно заменить другой» (4: 389).

С точки зрения практической пользы он подходит и к отношениям между Эллой и Хинкелем. Если б она могла обрести счастье с этим человеком, она тем самым спасла бы его — Йуна Габриэля. Но для Эллы его мужская логика кажется возмутительной и преступной. Она впервые осознаёт, что же, собственно, произошло более двадцати лет назад. Йун тогда искренне любил ее, она была для него дороже всех на свете:

Элла Рентхейм. И все-таки ты променял меня тогда… Торговался с другим человеком за свое право любить. Продал мою любовь за… пост директора банка!

Боркман (угрюмо, подавленно). Необходимость заставила меня, Элла.

Элла Рентхейм (вся дрожа, вне себя поднимается с дивана). Преступник!

Боркман (вздрагивает, но овладевает собою). Это слово я слышу не впервые.

(4: 387)

Элла обвиняет его в том, что ей как женщине кажется самым тяжким преступлением. Она не думает о тех махинациях, за которые он сел в тюрьму. Для нее речь идет о гораздо более страшном грехе. Ибо такое не прощается:

Элла Рентхейм (подступая к нему). Ты убийца! Ты совершил великий, смертный грех!

Боркман (отступая к пианино). Да ты в уме, Элла?

Элла Рентхейм. Ты убил во мне душу, живую душу, способную любить! (Подступая к нему.) Понимаешь, что это значит?! В Библии говорится об одном загадочном грехе, за который нет прощения. Прежде я никогда не понимала, что это за грех. Теперь понимаю. Самый великий, неискупимый грех — это умертвить живую душу в человеке, душу, способную любить!

(4: 388)

В глазах Эллы он совершил двойное убийство — своим предательством он умертвил и ее душу, и свою собственную. По этой причине она потеряла способность любить — любить кого-то, кроме Эрхарта, сына Йуна. Жизнь ее разрушена и опустошена.

Односторонность обвинения

Может показаться, что Элла совершенно права в своих обвинениях: говорит она весьма убедительно. Но возникает вопрос, не присуща ли ей та же односторонность, что и Боркману, который оправдывает себя высокими целями, непреодолимым желанием, добиться власти и осуществить свои планы. Элла толкует Библию субъективно, исходя из собственного жизненного опыта. Как уже говорилось, она возлагает на Йуна Габриэля непосильную ношу, обвиняя его во всех своих несчастьях. Она не может думать о чем-нибудь, кроме собственной разрушенной жизни. Становится ясно, что Элла точно так же замкнута в своем субъективном мире, как сам Йун и как Гунхильд. Всех троих объединяет абсолютное нежелание признать ответственность за свою жизнь. Во всем виноваты другие, а не они.

Это вовсе не означает, что обвинения Эллы безосновательны. К тому же их разговор доказывает, что они вовсе не были — и не являются — слепыми эгоистами по отношению друг к другу. Элла видела и ценила способность Боркмана играть ведущие роли в обществе. Боркман, в свою очередь, признаётся в теплых чувствах к Элле — единственной, с кем у него были открытые и доверительные отношения. В глубине души он все время сознавал свое предательство — вот почему он не посмел предать ее снова и присвоил деньги всех вкладчиков, кроме нее. Однако, несмотря на все чувства, он был вынужден делать то, что он делал. Эту позицию он яростно отстаивает. Тогда Элла говорит, что над их любовью тяготело какое-то проклятие. Йун, со своей стороны,

признается, что уже не знает, кто из них прав.

Можно сказать, что никто. Они оба нарушили кодекс чести соответственно мужчины и женщины, свойственный той эпохе. Похоже, Ибсен с помощью этих героев представляет конфликт между двумя мирами, которые традиционно считались мужским и женским. До сих пор распространено убеждение, что миром мужчины управляет разум и ему присуща деятельность, направленная вовне, тогда как в мире женщины, напротив, господствует «природное», биологическое начало, властвуют стихийные чувства. Женщина угрожает рациональному порядку в мире мужчины — ей там, в сущности, делать нечего. Йун Габриэль озвучивает именно эти стереотипы. Столь же стереотипно его презрение ко всему, что касается чувств, — у него нет сочувствия к Элле, которая следует «велениям сердца».

Сам Ибсен вряд ли разделял подобные взгляды — в данном случае он демонстрирует стереотипную логику, порожденную общественными предрассудками. Он показывает, что подобное патриархальное мышление, абсолютизирующее половые различия, создает основу для конфликтов.

В драме это столкновение мужского и женского мира приводит к тому, что душевная жизнь трех главных героев как бы замирает. Гунхильд закоснела в разочаровании, когда потеряла по вине мужа прежний статус в обществе и репутацию. Элла утратила способность любить кого бы то ни было, кроме Эрхарта. Сам Йун Габриэль отказался от всяких чувств и затворился в собственном мирке. В душах всех троих господствует холод — «холод сердца» (4: 424), как они сами признаются в финале.

Путь творческой личности

Не стоит воспринимать эту драму как довольно банальную историю человека, одержимого жаждой власти и предающего ради карьеры свою любовь. Эта драма намного сложнее и многозначительнее: в ней под разными углами зрения прослеживаются всевозможные виды эгоизма и застывшей жизни. Она также рассказывает о положении и судьбе человека творческого — о том, как юноша, наделенный стремлением созидать и, возможно, даже думавший о благе других людей, избрал для себя неправильный путь.

В этом история Йуна Габриэля Боркмана обнаруживает явное сходство с историей Хальвара Сольнеса. Оба героя — люди талантливые, способные достичь успеха в жизни и положения в обществе. Они объявляют о своем желании осчастливить других

людей. Потом они понимают, что ради достижения цели им придется шагать по головам. Нельзя строить, не разрушая. Но чувство вины может сковать их творческую силу. Поэтому им нужны люди, которые развеют их сомнения в праве действовать так, как они считают нужным.

Йун Габриэль признает, что ему не хватало человека, который мог бы вселить в него подобную уверенность. Ему не хватало такой, как Хильда, которая есть у Сольнеса. Хильда возвращает герою веру в себя и вновь пробуждает в нем творческую силу. Такой женщиной для Йуна Габриэля могла бы стать Элла, но он отказался от нее, посчитав это необходимым. Он должен был пожертвовать ею. Спустившись впервые за восемь лет в гостиную Гунхильд, он говорит, что его никто и никогда не понимал. Элла бросает на него многозначительный взгляд и спрашивает: «Никто, Боркман?» И он вынужден сказать ей: «Кроме одной… быть может. Давным-давно. В те дни еще, когда мне казалось, что я не нуждаюсь в понимании. А после — никогда, никто! И у меня не было никого, кто бы бодрствовал подле меня, был бы готов позвать, когда нужно, разбудить меня, как ударом утреннего колокола, вдохновить меня, чтобы я вновь дерзнул. Внушить мне, что я не совершил ничего непоправимого!» (4: 399–400).

Боркман страдает не только от вынужденного многолетнего бездействия, но и от сомнений в своей правоте. Подобные мысли приходят к нему в минуты слабости. Впрочем, он утверждает — хотя и не слишком уверенно, — что ему удается зарыть эти мысли в землю, и тогда он опять чувствует себя самим собой, а все обвинения с него как будто сняты. Единственная жертва его преступления, как он полагает, — это он сам, а не сотни тех, кого он разорил, и не Элла. С точки зрения Боркмана, его преступление состоит в том, что он целых восемь лет прожил в затворе, в тупом бездействии, не используя своих сил и способностей. Он пытается объяснить двум женщинам, почему он поступил так, а не иначе шестнадцать лет назад, когда он ославился на «весь свет»: «Но свету неизвестно, почему я дошел до этого. Почему должен был дойти. Люди не понимают, что я должен был поступить так, потому что я был самим собою — Йуном Габриэлем Боркманом, и никем иным» (4: 398).

Он один умел смотреть в будущее и один мог осуществить свои планы: «В моих руках была власть! И потом… это непреодолимое внутреннее влечение! По всей стране были рассыпаны скованные миллионы, скрытые глубоко в недрах скал, и они взывали ко мне! Молили освободить их. Никто другой не слышал их. Я один!» (4: 398).

Йун рассуждает подобно Сольнесу, который оправдывался

именно так: я — таков, каков есть, и не могу измениться. Оба героя считают себя единственными подлинными творцами — каждый в своей области. Они создали свой собственный мир, в котором они повелители. Таким образом, Йун убежден, что он — предприниматель от Бога. У него на самом деле не было выбора. Он, как и Сольнес, видит для себя один только путь — тернистый путь творца. Он ставит на карту всё, стремясь стать свободным «строителем» в своем деле. Но в отличие от Сольнеса Йун вынужден был остановиться, так и не взявшись за дело по-настоящему. Он упал еще до того, как вскарабкался на вершину.

Когда мы, мертвые, пробуждаемся

Встреча с Эллой внутренне преображает героя. Йуну пришлось другими глазами посмотреть на собственное прошлое. Теперь он хочет наконец порвать с многолетним бездействием, вырваться из добровольного заточения и начать новую жизнь. Он признаёт, что все эти годы питал себя пустыми мечтами. Пришло время покончить с этим иллюзорным миром. И тут Гунхильд заявляет ему, что он уже мертв и она позаботится о его посмертной репутации. Йун верит, что он пробудился для новой жизни, — а Гунхильд полагает, что он опять хватается за иллюзию. И, похоже, Гунхильд права. Вероятно, и Йун в глубине души это знает. Однажды он сам говорил, что давно уже «умер».

В отличие от Гунхильд, Элла еще сохраняет слабую веру в Боркмана. Поэтому она и призывает Эрхарта, чтобы тот помог отцу начать всё сначала. В финале она, раздираемая сомнениями, решает отправиться вместе с Йуном «на свободу», в холод и мрак зимней ночи. Йун хочет отдаться «несокрушимой, чуждой всяких мечтаний действительности», пойти «навстречу бурям жизни». Но это не всё. Когда Элла спрашивает его, куда он идет, тот отвечает: «Только бы идти, идти, идти! Посмотреть, нельзя ли опять выйти на свободу, вернуться в жизнь, к людям. Хочешь идти со мною, Элла?» Она медлит с ответом, опасаясь за его здоровье. Но Йун напоминает ей, что Гунхильд считает его уже мертвым и советует лежать смирно. Тогда Элла решает идти вместе с ним.

Снова возникает впечатление, что поступок Эллы продиктован ее соперничеством с сестрой. Но у Эллы есть и другая причина следовать за своим прежним возлюбленным. Когда она идет за ним, он говорит: «Да мы с тобою ведь пара, Элла». Она знает, что это лишь память о прошлом. Но все же она позволяет Боркману выйти из дома и выходит сама. Без сомнения, они вступили на тропу ложных мечтаний — хотя Йун

Габриэль утверждает иное. Этот отчаявшийся, наполовину «мертвый» и теперь уже действительно умирающий человек в последний раз стремится к вершинам, с которых когда-то он был низвергнут. И *она* следует за ним.

В финале Йун Габриэль и Элла — две «души, которые мертвы» — среди ночи пробуждаются к жизни. Не к настоящей жизни, но к кратковременной «пляске смерти». В ходе работы над драмой Ибсен решил заменить музыку Бетховена, которая должна была сопровождать спектакль, симфонической поэмой Камиля Сен-Санса, написанной в 1874 году. Именно эта музыка, с которой начинается второе действие, предваряет то, что произойдет в финальной сцене. Ибсену хорошо было известно предание о мертвецах, танцующих в полночь, — об этом свидетельствует хотя бы стихотворение «Балет мертвых», созданное еще в 1849 году в Гримстаде.

Ночь воскресения

Йун Габриэль и Элла пробуждаются не к настоящей жизни — они пробуждаются к жизни *в прошлом,* ибо мысленно уходят в те времена, когда были молоды и были вместе. До того как он запятнал себя тем, что зовет своей «самой тяжкой виной», — предательством по отношению к Элле. Но Боркман не хочет больше думать об этом. Теперь ему важно только одно — достичь того «царства», которое он считал своим законным владением, когда был молодым, свободным и сильным. Он хочет вернуться к исходной точке.

Воссоединение с Эллой помогло ему выйти на дорогу, ведущую в прошлое. Всего несколько часов назад она вернулась в его жизнь — не только как вестница из актуальной действительности, но и как женщина, с которой была связана лучшая часть его жизни. Элла была с ним рядом в то время, когда он чувствовал в себе призвание основать собственное царство, когда он неутомимо трудился и когда его богатства были обширны. В конце драмы Элла осознаёт свою двойственную роль в жизни Боркмана: она для него и фантазия, и реальность, и прошлое, и настоящее. С нею много лет назад Йун делился своими мечтами о будущем, она была — и опять становится — его единственной поверенной. И он вновь, как когда-то, говорит ей во втором действии: «Я хотел объединить в своих руках все источники власти в этой стране. Все богатства, которыми кишат здесь земля и скалы, леса и море… хотел я подчинить себе, обеспечить свою власть и тем создать благосостояние тысяч и

тысяч людей» (4: 389).

Как Сольнес со своей Хильдой, Йун воссоединяется с той единственной женщиной, которая по прошествии многих лет сохранила веру в его творческие способности. Так осуществляется связь с предыдущей — более значимой эпохой в жизни героя. Он снова хочет стать тем Йуном Габриэлем Боркманом, сыном рудокопа, который один умел слышать музыку руды, запертой в шахтах, песню всех тех сокровищ, которым «хочется на свет дневной, служить людям». Боркман подчеркивал свое намерение *служить*. Когда Гунхильд обвиняет его в том, что он любил одну только власть, Боркман возражает, что власть, которую он хотел обрести, — это власть «создавать, широко распространять человеческое счастье вокруг себя».

В этом отношении драма представляет определенную трудность. Как следует относиться к тем утверждениям Йуна, которыми он оправдывает свою жажду власти? Трудно поверить, что он в самом деле преследовал двойную цель — и собственную выгоду, и благо общества. Он яростно настаивает, что так оно и было. Мы не можем утверждать, что Ибсен подвергает сомнению искренность главного героя. Желание созидать само по себе естественно и понятно. Но похоже, что Боркмана губят именно его стремление к творчеству и натура творца. Как уже говорилось, Ибсена в завершающий период творчества особенно занимала эта проблема. Она заключается в том, что человек творческий оказывается в тисках. С одной стороны — потребность в самореализации и необходимость быть равнодушным, сохранять дистанцию. С другой стороны — стремление заботиться о ближних и желание обрести счастье в жизни. Такое положение похоже на проклятие, о котором говорит Элла. И в этом, пожалуй, есть доля правды.

Пляска смерти

Когда Йун наконец выходит из своего заточения и начинает действовать, он в первую очередь хочет разыскать то, что называет своими сокровищами. Он одержим желанием вновь обрести свое «царство». Поэтому он карабкается вместе с Эллой на вершину, с которой они много лет назад обозревали землю, и там, наверху, он делился с нею своими планами. Теперь их ждет роковое свидание с прошлым. Кругом темно, все покрыто снегом, дерево, которое было цветущим и живым, теперь мертво. Возможно, это символ того, что «древо жизни» Йуна Габриэля сломано. Известный исследователь творчества Ибсена Инга-Стина

Эвбанк справедливо указывает, что в этой сцене нет четкой границы между состоянием природы и состоянием души героев.

Йун вместе с Эллой взбирается на гору, с которой ему открывается его «царство». Элла чувствует, что она тоже причастна к этому царству: «Страна грез, куда мы с тобой уносились тогда», — говорит она. Теперь эта страна кажется мрачной, мертвой и холодной. Но Йун видит ее совсем другой. Там кипят жизнь и работа, в бесчисленных домах тепло и светло.

Элла говорит Боркману, что это всего лишь иллюзия, и на мгновение возвращает его к действительности. Но потом он вновь устремляется в царство своих мечтаний, все глубже и глубже погружается в свой манящий иллюзорный мир. Йун целиком во власти своих видений — вплоть до того момента, когда Элла решительно заявляет, что все это ложь. И в прошлом, и в настоящем *она* выступает для Боркмана вестницей из реальной жизни. На нее из царства, которое распростерлось под ними, веет леденящим холодом. Но Боркман считает это царство своим и воспринимает его по-иному:

> **Боркман.** Оно вдыхает в меня жизнь, словно приносит мне привет от подвластных духов. Я чутьем угадываю эти скованные миллионы, ощущаю присутствие этих рудных жил, которые тянутся ко мне, точно узловатые, разветвляющиеся, манящие руки. Я видел их… они вставали передо мной, как ожившие тени, в ту ночь, когда я стоял с фонарем в руках в кладовой банка… Вы просились на волю, и я пытался освободить вас. Но не справился. Сокровища опять погрузились в бездну. (Простирая руки.) Но я хочу шепнуть вам в этой ночной тишине, что я люблю вас, погребенные заживо в бездне, во мраке, мнимоумершие! Я люблю вас, жаждущие жизни сокровища, со всей вашей блестящей свитой почестей и власти. Люблю, люблю, люблю вас!
>
> **Элла Рентхейм** (сдерживая все усиливающееся волнение). Да, там, под землей, сосредоточил ты свою любовь, там она и осталась, Йун. А здесь — здесь, на земле, билось горячее живое человеческое сердце, билось для тебя, — его ты разбил! Нет, хуже, в десять раз хуже! Ты продал его за… за…
>
> **Боркман** (содрогаясь, точно его пронизывает насквозь холодом). За царство… силу… и славу… да?
>
> **Элла Рентхейм.** Да. Я уже раз сказала тебе это

сегодня. Ты убил душу живую в женщине, которая любила тебя и которую ты любил. Любил, насколько вообще способен любить. (Поднимая руку.) И я предсказываю тебе, Йун Габриэль Боркман, — ты не добьешься этим убийством желанной награды. Никогда не совершишь победоносного въезда в свое холодное, мрачное царство.

Боркман (шатается и грузно опускается на скамейку). Боюсь… как бы твое предсказание не сбылось, Элла.

Элла Рентхейм (склоняясь к нему). Бояться не надо, Йун. Для тебя всего лучше, если бы оно сбылось.

Боркман (с криком хватается за грудь). А!.. (Слабым голосом.) Отпустило.

Элла Рентхейм (трясет его). Что с тобой, Йун!

Боркман (откидываясь назад, на спинку скамейки). Точно кто-то сдавил мне сердце ледяной рукой…

Элла Рентхейм. Йун! Ледяной рукой!

Боркман (едва внятно). Нет… не ледяной… железной…

(4: 421–422).

Так умирает Йун Габриэль Боркман — сын рудокопа. Драматическое действие формируется вокруг этого кульминационного момента. На краткий миг Йун как бы становится самим собой. В собственных глазах он «Наполеон», стратег, завоеватель и талантливый государь, восторженно приветствуемый толпой во время своего триумфального шествия.

Тут он вновь раскрывает свою натуру. Он — таков, каков есть, и не может изменить себя. Вновь он игнорирует Эллу — женщину всей своей жизни, которая находится рядом с ним. Она тоже становится настоящей — нынешней Эллой, думающей лишь о *своей* судьбе и о преступлении Боркмана против нее, о его «великом смертном грехе». К концу сцены она выходит из роли женщины, которая когда-то с радостью вдохновлялась мечтами Йуна. Она заставляет его увидеть ту самую реальность, от которой он прятался много лет. И возвращает его к настоящему.

Становится ясно, что Йун Габриэль, потерпев фиаско в реальном мире, ушел в мир своих иллюзий. Он просто не мог жить без мечты, без утопии. Однажды он сказал Фриде, что сомневаться в самом себе и своем особом предназначении — это безумие. В произведениях Ибсена сомнение является демоном, парализующим творческую силу. В случае с Йуном Габриэлем

этот демон парализует и саму способность жить дальше.

Элла, возвратившись к Йуну, внесла в его душу сомнение. Он вынужден признать, что совершил предательство, а впоследствии думал лишь о своем утопическом проекте. Предательство по отношению к Элле он больше не может оправдывать рациональными доводами. Путь Боркмана отмечен эгоизмом и холодностью — и герой остается таким до конца. Он неистово исповедуется в том, что жаждет власти и славы, жаждет достичь своего «царства». Это вожделение заглушает в нем все остальное. Сама неистовость его исповеди доказывает, что он одержим «неодолимой» силой. Это — потребность в творчестве, потребность созидать новое, которую чувствует неординарный человек. Такой дар сродни дару *художника* или писателя. Ведь писатель имеет дело *не с реальностью.* Он создает свой собственный мир. И при этом может быть визионером, «провидцем», ибо волен создавать свою версию «действительности».

Директор банка тоже был творческим человеком, способным созидать новое. Он, подобно художнику, стремился к мечте и утопии. Поэтому Вильхельм Фулдал справедливо заметил, что Йун, пожалуй, больше разбирается в поэтах, чем думает сам. Двусмысленное замечание, которое имеет как позитивный, так и негативный смысл. Фулдал имеет в виду, что Йун Габриэль создает для себя иллюзию, компенсируя тем самым свое фиаско в реальной жизни. В то же время «поэт» для Фулдала означает человека, имеющего дело с иной реальностью. Такова двойственная природа искусства и поэзии.

Йун Габриэль Боркман *таков, каков он есть.* Возможно, человек, наделенный выдающимися способностями, будь то поэт или предприниматель, и должен взращивать свой талант, ощущая себя центром вселенной. Чтобы самореализоваться, нужно любить и возделывать эту потенциальную самость, — во всяком случае, если речь идет о самореализации на высоком уровне, когда ради успеха следует жертвовать «всем». Это может принести и, скорее всего, принесет страдания окружающим. Путь творца тяжел — в том числе и для тех, кто его избирает. Ибо страдания, причиняемые другим, как бы возвращаются в виде угрызений совести, которые парализуют саму способность к творчеству. Йун Габриэль предает Эллу и собственную любовь, после чего терпит неудачу и в главном деле своей жизни. Та же участь постигает и скульптора Рубека в последней драме Ибсена.

Холод сердца

Похоже, что Йун Габриэль развил худшую сторону своей личности, отбросив всё, что могло помешать осуществлению его планов. Но так поступает не только он. Обе главные героини тоже культивируют свое «я» и озабочены лишь собой. Разочарованные в жизни и в любви, они отдалились от мира людей. Как и Боркман, они скованы холодом сердца. В итоге каждому из них приходится это признать.

Йун Габриэль поражен именно в сердце — и сердцем, судя по всему, тяжело больна Элла. Похоже, что Йуна в финале убивают ее обвинения и собственные сомнения. Когда правда предстает перед ним в ужасающей наготе, его воздушный замок рушится, как и в драме о строителе Сольнесе. Во время сердечного приступа герою кажется, будто кто-то сдавил его сердце ледяной или железной рукой. Именно сердце подводит Боркмана — а лед и железо имеют прямое отношение к тому, что его убивает.

Йун Габриэль, который был «живым мертвецом», лишь на краткий миг возвращается к жизни, чтобы «сплясать» на ее сцене. Сестрам-близнецам больше не за что и не за кого соперничать. Хотя обе они наконец признаются, что их жизнью управлял «холод сердца», никакого тепла нет даже в финальной сцене. Над мертвым телом Йуна Габриэля происходит лишь безмолвное и холодное примирение. Две холодные как лед руки соединяются в рукопожатии — руки двух теней, которые шепчут, что любили покойного. Драма не слишком свидетельствует об этом.

Финальная сцена представляет две темные женские фигуры, склонившиеся над мертвым телом на фоне белого снега во мраке северной ночи, — потрясающе жуткая концовка. Вечная «пляска смерти» и Судный день для троих героев, которые обвиняются в том, что замкнулись каждый в своем холодном мирке. Они пытались диктовать жизни собственные правила. Приговор им суров, никаких смягчающих обстоятельств ни у кого из них нет. Музыка Сен-Санса звучит для всех троих. В этой музыке слышится отрывок из старинного средневекового псалма «Dies irae, dies illa» — о дне Страшного суда, который настанет для живых и для мертвых. Тот же суд происходит и в драме Ибсена — только в *посюстороннем* мире.

Похоже, что драма и сам драматург выносят суровый приговор эгоизму во всех его разновидностях — эгоизму, который может выражаться и в творчестве, и в страстной любви к другому человеку. Единственный персонаж, который, судя по всему, чужд эгоизма, — это бедный поэт-неудачник Вильхельм Фулдал. Хотя он прибегает к самообману, живя своей маленькой иллюзией, это касается лишь его одного. И он обладает даром неискушенных сердец — радоваться счастью других. Его дочь Фрида получит

возможность развивать свой талант — в мире, где гораздо больше тепла, чем в обители самого Фулдала и в фамильной усадьбе Рентхеймов.

Проблема эпилога

Главную трудность для режиссера и актеров заключает в себе роль Боркмана. Если представлять его исключительно как лгущего самому себе циничного властолюбца, то образ может превратиться в малоинтересный опыт исследования демонической одержимости властью. Ибсен намекал, что имя героя выбрано, не случайно: Йун должно указывать на практичного предпринимателя, а Габриэль — на его «гениальность». Особый интерес представляет последнее замечание, которое позволяет судить об отношении автора к своему герою. Если актер, играющий Боркмана, ставит перед собой более серьезную задачу, чем доставить удовольствие публике, которая радуется разоблачению страдающего манией величия финансиста, — тогда требуется более тонкая трактовка образа. Образу Йуна Габриэля необходимо придать иное измерение, — подчеркнув особую поэзию в его стремлении к «царству», которое он хотел основать. Эту любовь он долгие годы вынашивал в мире своих представлений. Боркман жив, но как бы парализован — он находится в состоянии «живого мертвеца». Он держится только благодаря своей тяге к утопии. Настолько сильна в нем вера в Мечту. Отнять ее — и герой умирает.

Короткий день воскресения: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»

> ***Рубек*** *(вызывающе). Я художник, Ирена. И не стыжусь слабости, которая, быть может, пристала ко мне.* ***Я рожден*** *художником, видишь ли. И никогда ничем иным не буду.*

В своей последней драме, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), Ибсен размышляет о жизни и смерти, о главных противоречиях бытия, о его условиях и границах. Основные условия заданы — но в пределах этих границ остается широкое поле для свободного выбора человека. В центре внимания драматурга — нелегкий путь человека творческого. Теперь речь идет о художнике, которого раздирают противоречия, связанные со сложностью взаимоотношений искусства и жизни, творчества и любви. Влечение к женщине и к нормальной естественной жизни борется в нем с тягой к иллюзорному миру искусства.

Может показаться, что Ибсен вершит строгий суд над художником, который жертвует всем ради того, чтобы преуспеть в своей работе. Как и в «Йуне Габриэле Боркмане», мужчина вступает в конфликт с обвиняющей его женщиной. В обеих пьесах героиня возвращается после многолетнего отсутствия страдающей и больной. В обеих пьесах она возлагает вину за свою сломанную жизнь ***исключительно*** *на него — на главного героя. Постепенно становится ясно, что все гораздо сложнее.*

Этот эпилог к полувековому творчеству Ибсена — одна из самых его многозначительных драм, и в этом она похожа на драму о строителе Сольнесе. Это горькая пьеса. В ней мы видим большую трагедию и страх перед выбором, который приходится делать в жизни. Поздно, слишком поздно — таков трагический лейтмотив драмы.

На рубеже 1880–1890-х годов Ибсен неоднократно беседовал с юной Хелене Рафф, которая записала эти беседы в своем дневнике. Однажды он сказал ей, что большинство людей умирают, так и не пожив по-настоящему. К счастью для них самих, они этого не понимают. В своей последней пьесе Ибсен изображает двух людей, которые понимают это. Они терзаются раскаянием и отчаянием.

Когда Ибсен еще только обдумывал замысел этой пьесы, он пережил трогательную встречу с самым идеалистическим

произведением своей юности — «Брандом». В «Бранде» драматург с жаром воспевал бунтующего человека, который олицетворял собой Адама до грехопадения. Во время празднования своего семидесятилетнего юбилея Ибсен посетил копенгагенский театр, где встретился с собственной юностью. Эта встреча взволновала драматурга. «Это трогательно. В этом вся моя молодость; я не вспоминал о „Бранде“ тридцать лет», — заявил он. Говорят, что на спектакле Ибсен плакал.

В драме, завершающей творчество Ибсена, художник оказывается лицом к лицу с человеком, которого в юности сделал своей моделью. Скульптор Арнольд Рубек много лет назад хотел создать статую настоящей «земной женщины», подобной Еве до грехопадения — когда она пробуждается и вновь обретает себя в «день воскресения». «Восстание из мертвых» — так называлась скульптура, которая должна была изображать свободного от греха человека, радующегося своей *земной* сущности.

Одна из главных проблем в последней драме Ибсена связана с названием скульптуры — и самой этой драмы. Проблема пробуждения, воскресения. Ибсен пытается осмыслить необычайно зыбкую грань между жизнью и смертью, между «посюсторонним» и «потусторонним», которое он понимает не в метафизическом смысле. Как именно использует Ибсен библейские представления — в этом ключ к пониманию драмы.

Суд Ибсена над самим собой?

Когда драма вышла в свет, многие восприняли ее как приговор автора самому себе и Художнику в принципе. В ней увидели трагедию стареющего скульптора, который долгие годы жил только ради своего творчества, жертвуя собственной жизнью и жизнями других людей. И теперь пришло время посмотреть на себя с сожалением и каяться по поводу растраченной жизни. Вот что терзает и мучает скульптора, а успех, мировая слава потеряли для него смысл. И все же он не может и не хочет перестать быть художником.

Таково положение Рубека, который своим искусством покорил целый «мир», но ненавидит свою профессию и своих поклонников. И вот, пока Рубек пребывает в этой депрессии, к нему является женщина, которую он когда-то отверг. Эта женщина обвиняет его в том, что он погубил ее живую душу. Обвинения Ирены многие считали совершенно справедливыми. Ирена — такая же жертва, как и Элла Рентхейм, обвиняющая Йуна Габриэля в «убийстве» своей души. В обоих случаях

женщина полагает, что тот, кого она любила, ее просто использовал. Жажда творчества в нем подавила естественные чувства. Очевидно, что основной конфликт последней драмы Ибсена — это конфликт между *искусством* и *жизнью*.

Но весьма сомнительно утверждение, что Ибсен в этой драме изображал самого себя, сводил счеты с собой и каялся в собственных ошибках. Между тем подобная интерпретация распространялась вплоть до наших дней — порой с некоторой долей биографизма, порой без нее. Но с годами количество различных толкований значительно возросло, и теперь их обилие ставит читателя в тупик. Молодые ибсеноведы стремятся уйти от концепции экзистенциального сведения счетов, от акцентуации языкового и мифологического аспектов, от идей риторического самообмана и самомифологизации главного героя.

Довольно убедительно звучит мысль о том, что языковое манипулирование подменяет в драме реальное саморазоблачение: лишь благодаря манипуляциям со словами персонажи Ибсена могут переносить пустоту и отсутствие смысла в жизни. Многие современные исследователи находят в драме более или менее явную авторскую иронию.

Нетрудно понять, почему в драме усматривали автобиографическую подоплеку, а в образе Рубека замечали духовное родство с самим Ибсеном. Очевидны параллели между творческими путями автора и его героя. Рубек, как и Ибсен, в молодости был идеалистом и жаждал изменить мир. Приобретая жизненный опыт, они утрачивают многие иллюзии и становятся мудрее. Это отражается и на их творчестве: они начинают изображать человека таким, какой он есть, то есть не «романтически» идеализированным, а вполне реальным. Благодаря этому их искусство, обнажающее действительность, приобретает в каком-то смысле негативный характер. Но такое искусство не приносит им удовлетворения. Пройдя через «разоблачающий» натурализм, они ощущают потребность в обновлении своего творчества. Три различных творческих периода отчетливо видны и в жизни Рубека, и в жизни самого Ибсена.

Недостаток автобиографических параллелей в том, что они слишком прямолинейны. Результатом становится банальное опрощение. А драма «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — произведение в высшей степени сложное. Сторонники автобиографизма игнорируют *различия* между автором и его героем. В творческой биографии Ибсена мы не найдем периода, когда он прославлял бы негативное, «звериное» начало в человеке. И — насколько нам известно — в жизни драматурга не

было столь глубокого и длительного творческого кризиса, как тот, который испытывает Рубек. Мы не знаем, чувствовал ли Ибсен такое отвращение к искусству, что хотел вместо творчества предаться роскоши и наслаждениям. Для нас очевиден только глубокий личный интерес автора к основному конфликту драмы — к сложным взаимоотношениям художника с жизнью и своими ближними. И с самим искусством. Главный и весьма болезненный вопрос этой драмы — цена, которую платит человек за то, чтобы быть художником.

В более широком смысле это вопрос о том, можно ли следовать своему призванию и в то же время надеяться на любовь и простое человеческое счастье — достижимы ли они для тех, кто избрал путь самореализации. В творчестве Ибсена, как и в жизни вообще, этот вопрос — далеко не новый.

Художник и его модель

Действие драмы начинается летним утром на прибрежном курорте в Норвегии. Арнольд Рубек — пожилой, солидный господин — вместе со своей супругой Майей, которая намного его моложе, вернулся домой после длительного пребывания за границей. Уставший от жизни и утративший все иллюзии скульптор решил провести летний отпуск на родине, с которой у него сложные отношения. Жизнь в Норвегии кажется ему подобной смерти, а люди — не слишком дружелюбными.

Он прославился не на родине, а в большом мире. Мировая слава пришла к нему благодаря одному-единственному творению — скульптурной композиции «Восстание из мертвых». Точно так же называлась статуя, представляющая возвышенный образ молодой женщины, которую он создал в юности. Над своей композицией он работал много лет, принявшись за нее тогда, когда у него практически не было жизненного опыта. Лишь за два-три года до описываемых в драме событий он завершил то, что все называют шедевром. После этого он приобрел как мировую славу, так и огромное состояние.

В молодости Рубек поставил перед собой отнюдь не легкую задачу. Он долго бился и не мог сдвинуться с места. Лишь когда он нашел подходящую модель — юную Ирену из Нурланна, — он понял, в каком направлении нужно работать. Время, проведенное в работе с нею, было счастливым, но однажды она исчезла навсегда. Герой долго пытался ее разыскать и наконец смирился с ее исчезновением. После этого он принялся переделывать свою скульптуру. Он дополнил ее другими фигурами, и все

произведение в целом изменилось.

По прошествии многих лет, в первом действии драмы, Рубек и Ирена встречаются вновь. Их воссоединение — та основа, на которой Ибсен строит всю драму, хотя на сцену вступают еще двое персонажей, Майя и Ульфхейм, которые, в свою очередь, постепенно притягиваются друг к другу. Ирена очень изменилась за прошедшие годы: она пережила душевное расстройство и побывала в больнице. Вместе с диаконисой в черном одеянии, которая ухаживает за ней, она приехала лечиться на курорт, где отдыхают Рубек и Майя.

Во втором действии Ирена опять встречается с Рубеком — на этот раз в горном санатории, как они прежде договорились. Именно здесь, в обители всяких недугов, Рубеку предстоит рассчитаться со своим прошлым и настоящим. Он платит как бы по двум счетам.

Во-первых, он должен признать, что их отношения с Майей довольно прохладны. Поэтому они вскоре расстаются — без каких-то особых коллизий. Майя полнокровна и жизнелюбива, ей наскучило жить со скульптором Рубеком. Она завязывает отношения с владельцем усадьбы Ульфхеймом, грубым мужланом и женолюбом. Никогда прежде Ибсен не изображал столь мирного разрешения супружеского кризиса. Просто эти супруги не имеют между собой ничего общего и совершенно друг другу неинтересны. Они воспринимают свой брак не как совместную жизнь, а как затянувшееся сожительство — такое же бессмысленное, как быт их сограждан. Говорить им, в сущности, не о чем, как в случае с двумя железнодорожными рабочими, на которых Рубек обратил внимание однажды ночью, когда поезд стоял на пустынной станции.

Во-вторых, Рубек должен рассчитаться с прошлым, которое связано с другой женщиной. На сей раз речь идет не о браке, а о неосуществленной любви к Ирене. Он виноват перед ней не только как мужчина, но и как художник. Но всё оказывается гораздо сложнее, чем представляла себе Ирена. Ибо то обвинение, которое она выдвигает против Рубека, оборачивается против нее самой. В этом образ Ирены напоминает нам образ Эллы, которая обвиняла Боркмана.

Ирена долго разыскивала самого Рубека и разыскивала свое «дитя» — так она называет статую, которую в юности создала вместе с ним. В ее растраченной жизни эта скульптура по-прежнему занимает особое место. Но Ирена не знает, как жил и что делал Рубек после того, как она покинула его. Единственное, что их объединяет, осталось в далеком прошлом — это нечто связано с жизнеутверждающим ощущением совместного

творчества. Но *сам Рубек* не понимает, насколько все это важно.

Как обычно у Ибсена, прошлое, определяющее судьбу героев, возвращается вместе с женщиной, которая вторгается в жизнь мужчины и требует рассчитаться с ней. Ирена — это прошлое Рубека. Майя — лишь эпизод в его жизни. Роль Ирены в жизни скульптора Рубека весьма напоминает роль Хильды в жизни строителя Сольнеса.

Ирена — больше, чем модель

Ирена для Рубека значила гораздо больше, чем просто позирующая модель. Он глубоко благодарен ей, потому что без нее он никогда бы не стал художником. Она, со своей стороны, и понимает, и ненавидит его, ибо он оказался всего лишь скульптором, а не мужчиной из плоти и крови, который должен был полюбить ее, когда она, обнаженная, стояла перед ним и позволяла себя использовать. Эта ситуация по-прежнему перед глазами обоих. Рубек оправдывается тем, что думал только о своей задаче. Он хотел изобразить «Восстание из мертвых» в облике молодой женщины, пробудившейся от смертного сна:

> **Рубек** (продолжая). Пробуждающаяся дева должна была явиться прекраснейшею, чистейшею, идеальнейшею из дочерей земли. И вот я нашел тебя. Ты оказалась необходимой мне во всех отношениях. И ты с такой охотой и радостью согласилась служить мне. Оставила дом, родных и последовала за мной.
>
> **Ирена.** Я пробудилась тогда, восстала от сна детства, когда последовала за тобой.
>
> **Рубек.** Потому-то ты главным образом и была необходима мне. Ты и никто больше. Ты стала для меня высшим существом, к которому можно было прикасаться лишь в мыслях… с благоговением. Я был ведь еще молод тогда, Ирена. И поддался суеверному предчувствию, что, если я коснусь тебя, дам волю вожделению, я оскверню свою душу, и мне не удастся воплотить свою идею. И я до сих пор думаю, что был отчасти прав.
>
> **Ирена** (кивая, с оттенком насмешки). На первом плане — художественное произведение, человек — на втором.
>
> **Рубек.** Суди, как хочешь, Ирена. Но я был весь под властью своей задачи. И был бесконечно счастлив этим.
>
> **Ирена.** И выполнил свою задачу, Арнольд.

Рубек. Спасибо, сердечное спасибо тебе, что я выполнил свою задачу. Я хотел создать чистую деву, какой я представлял ее себе в день восстания из мертвых. Она не удивляется чему-нибудь новому, неизвестному, неожиданному. Она только полна благоговейной радости, увидев себя неизменною, себя, земную женщину, в высших, более свободных и радостных условиях бытия… после долгого смертного сна, без сновидений… (Понижая голос.) Такой я и создал ее; я воплотил ее в **твоем** образе, Ирена.

(4: 447–448)

Таким было начало творческого пути Рубека. Ирена тогда была еще юной. Неясно, что именно она подразумевает, когда говорит «я восстала от сна детства» (4: 447). Но явно ничего религиозного. Скорее она подразумевает «пробуждение» к новой, более радостной жизни и, возможно, посвящение в мир искусства — отныне *ее* собственный мир.

Но в других эпизодах драмы Ибсен вкладывает в уста своих героев библейские аллюзии. Это показывает приведенный выше диалог — начиная с рассказа о сотворении, где Рубек выступает в качестве творца, и заканчивая историей об ученице, оставившей всё, чтобы последовать за Учителем.

Но образ Рубека не имеет ничего общего с образом Бога — скорее он выглядит совратителем и соблазнителем. Относясь к другим людям чисто потребительски, он выступает как демонический персонаж. В молодости он приманил к себе Ирену, позднее Майю, обещая поднять их на высокую гору и показать все богатства мира, которые будут принадлежать им, если они ему покорятся. Это аллюзия на Евангелие от Матфея, на рассказ об искушении Господа в пустыне — аллюзия, которая звучит во втором диалоге Ирены и Рубека. В этой сцене они заново переживают то счастливое время совместного творчества, когда они были у Тауницкого озера. Рубек спрашивает Ирену, не поздно ли каяться, если жизнь и радость уже растрачены. Немного помолчав, Ирена указывает ему на вершины гор и заходящее солнце. Рубек говорит, что давно уже не видел заката солнца в горах — и никогда не видел восхода.

Ирена (улыбаясь и как бы совсем уйдя в воспоминания). *Я* видела однажды дивно-прекрасный восход.

Рубек. Ты? Где?

Ирена. Высоко, на вершине горы, на

головокружительной высоте. Ты хитростью сманил меня туда, обещая, что я увижу оттуда все царства мира и славу их, если только… (Вдруг обрывает.)

Рубек. Если только?.. Ну?

Ирена. Я послушалась тебя. Последовала за тобой на высоту. И там пала на колени… перед тобой, молилась на тебя… и служила тебе. (Помолчав немного, тихо добавляет.) Тогда я и видела восход солнца.

(4: 471–472)

Нетрудно заметить связь с предшествующими драмами Ибсена, где изображается, как творческий человек одержим демонической жаждой власти, стремлением использовать других людей в своих целях — хотя этим не исчерпывается характер героя. И Сольнес, и Боркман имеют ту же слабость, что и Рубек: в них порой пробуждается тролль, верный слуга дьявола. Путь творцов круто поднимается к вершинам, но на этом пути они не могут избежать разрушения и страстей. Герой становится «живым мертвецом» и в конце концов гибнет. Когда Ирена покоряется Рубеку, она губит свою душу. Она утверждает, что это Рубек взял и вырвал душу из ее тела, поскольку та была нужна ему для создания статуи. У Ирены есть все основания ненавидеть скульптора Рубека:

Ирена (по-прежнему холодно). Вот что я скажу тебе, Арнольд.

Рубек. Ну?

Ирена. Я никогда не любила твоего искусства до встречи с тобой. Да и после тоже.

Рубек. А художника, Ирена?

Ирена. Художника я ненавижу.

Рубек. И в моем лице?

Ирена. Больше всего в твоем. Раздеваясь донага и стоя перед тобой, я ненавидела тебя, Арнольд…

Рубек (горячо). Нет, Ирена! Это неправда!

Ирена. Я ненавидела тебя за то, что ты мог оставаться таким равнодушным…

Рубек (с горьким смехом). Равнодушным? Ты думаешь?

Ирена. Ну, возмутительно сдержанным. И за то, что ты был художником, только художником… а не мужчиной! (Переходя в теплый и искренний тон.) Но эту статую из влажной, живой глины, — **ее** я

> любила… полюбила по мере того, как из грубых, бесформенных комков вырастало одухотворенное человеческое дитя… Это было ведь **наше** созданье, **наше** дитя. Мое и твое.
>
> *(4: 465)*

Позже она винит и себя — в том, что покорилась Рубеку. Для Ирены это равносильно самоубийству: «Смертный грех по отношению к себе самой» (4: 469). Таким образом, Рубек — не единственный виновный. Не только у Рубека есть повод каяться в содеянном. Ирена тоже чувствует потребность умыть руки, что она и делает во втором действии, подставляя ладони под холодные струи ручейка. Потом мы услышим, как Рубек называет себя кающимся человеком, желающим смыть грязь со своих пальцев.

Диалоги Ирены и Рубека отмечены поразительной откровенностью — и это после столь долгой разлуки. Она сразу начинает звать его по имени, тогда как Майя всегда зовет его по фамилии (кроме тех случаев, когда она упоминает его звание). Уже при первой встрече с Иреной Рубек признаётся ей, как много она для него значила. Позже в разговоре с Майей он скажет о своем творческом кризисе, причина которого ему известна. У Рубека нет вдохновения, он ощущает острую потребность в человеке, который мог бы дополнять его и быть всегда рядом с ним. Именно эту роль в свое время исполняла Ирена.

Она была единственной истинной моделью, которую ему посчастливилось встретить. Она воплощает в себе его собственную природу художника. Поэтому Рубек и говорит, что Ирена служила ему «источником творческого вдохновения» (4: 448). По той же причине его творческая сила иссякла с ее исчезновением — с тех пор он только экспериментировал. Художник в нем «умер», когда Ирена исчезла и перестала ему служить.

Нечто подобное произошло и с нею. После разлуки с Рубеком она как бы умерла и ушла в большой мир «живым мертвецом». Пока они были вместе, их обоих питала созидательная сила творчества. Расставшись, они потеряли связь с этой силой и лишились души. Творческая потенция выродилась в чисто негативные и разрушительные импульсы. «Животное» начало стало доминировать в их жизни, жажда денег и низменные инстинкты стали определяющими.

Поэтому разлука была роковой для них обоих. Они оба вынуждены были сделаться продажными: она — как женщина, он — как художник и как мужчина. Во втором действии Рубек

рассказывает Майе, что в его душе есть маленький потайной ларчик, в котором хранятся все его творческие замыслы. Когда Ирена исчезла, этот ларчик захлопнулся. А ключ был только у нее. Поэтому все содержимое ларчика в течение многих лет оставалось неиспользованным. А время идет. Все, что Рубек может делать, — это копировать действительность, видя в ней лишь негативное. У Рубека нет ни планов, ни возможности заглянуть в свой ларчик. Во втором разговоре с Иреной он умоляет ее вернуться и открыть все то, что сокрыто в нем. Она — единственная, кто может ему помочь. Только будучи вместе с нею, он посмеет надеяться на возрождение к жизни. Он говорит, что год за годом ждал ее — сам того не сознавая. Ему не хватало творческой силы, и он жаждет, чтобы она пробудилась в нем.

Ирена — двойник Рубека

Когда Рубек говорит с Иреной относительно их общего прошлого, становится ясно, какую роль она сыграла в его жизни. Разумеется, ее образ вполне реален: она физически существует в драме. В каком-то смысле Ирена — жертва Рубека, она его обвинительница и противник. С другой стороны, она — его зеркальное отражение. Она как бы часть его самого, его души, его личности. Таким образом, они оба несут ответственность за трагическую судьбу Ирены. Оба чувствуют раскаяние и отчаяние, оба стремятся увидеть восход солнца, знаменующий новую жизнь.

Граница между внешним и внутренним конфликтом здесь еще более размыта, чем в предыдущих драмах Ибсена. Каноны натурализма не слишком сковывают драматурга. Поэтому данная пьеса по-ибсеновски реалистична и в то же время более стилизована и «символична» по форме, чем прежние его драмы. Каждый из четырех главных героев имеет собственное мировоззрение. Пары — Ирена и Рубек, Майя и Ульфхейм — явственно контрастируют друг с другом.

Не следует переоценивать ту роль, которую играют в драме элементы мифа и аллегории. А также иронии, вопреки многим ибсеноведам. Основная проблематика драмы — экзистенциальная, ибо главный герой видит себя в новом свете. Это происходит благодаря Ирене, когда она вновь появляется в жизни Рубека.

Скульптора и его модель связал процесс совместного творчества. Они оба были свидетелями того, как фигура из мертвой материи постепенно обретает свою форму, уподобляясь живой модели. Рубек рассказывает Ирене, что не раз готов был

потерять голову от ее красоты. Однако он не мог коснуться Ирены — ибо ему хотелось создать «чистейшую» женщину, образ девы, не тронутой земной жизнью. Рубек говорит, что его удерживала именно ее девственность. Если бы он коснулся Ирены, то смотрел бы на нее другими глазами и не мог бы осуществить свой замысел. И хотя Ирена упрекает Рубека в том, что искусство он поставил *выше* живого человека, в глубине души она с ним согласна. Кроме того, она признаётся, что убила бы его на месте, посмей он к ней прикоснуться. Она всегда носила при себе острую иглу, спрятанную в волосах. И была готова пустить ее в ход.

Шедевр

Ибсен изображает скульптора, который не смеет притронуться к модели, ибо хочет запечатлеть ее чистый и целомудренный образ. Ту же проблему описывает Эмиль Золя в романе «Шедевр» (1886). Там изображен художник Клод Лантье, который тщетно пытается завершить главную картину своей жизни. Центральная фигура на этой картине — образ обнаженной женщины, который он не в силах воссоздать. Ему не хватает настоящей модели, той единственной, которая могла бы его вдохновить. Лишь когда Лантье принуждает невинную девушку Кристину позировать перед ним обнаженной, ему удается запечатлеть свой замысел — создать образ, исполненный «священной наготы». Отношения между Клодом и Кристиной приобретают эротическую окраску, хотя они не смеют притронуться друг к другу.

В том же году роман Золя вышел на датском и шведском языках. Он вызвал бурную реакцию и в культурных кругах Норвегии. Тот факт, что в романе Золя и в драме Ибсена описана одна и та же ситуация, вероятно, простое совпадение. Речь идет о фундаментальной проблеме художников, на которую неоднократно указывал Ибсен: необходимость сохранять дистанцию по отношению к объекту. Таково было требование драматурга и его эстетическое кредо.

И Рубек, и Ирена одержимы жаждой творчества, но в каждом из них заложен и потенциал разрушения. Рубек использует Ирену и ломает ей жизнь, потом пытается это делать по отношению к Майе и тем, чьи портреты он создает. Сама Ирена на протяжении всей драмы ассоциируется со смертью и убийством. Она всегда носит при себе остро заточенную иглу, даже берет ее с собой в постель — похоже, там игла ей особенно необходима. Ибо она

убивала своих детей, едва они появлялись на свет, и, вероятно, довела обоих мужей до сумасшествия или смерти.

И Рубек, и Ирена пришли к осознанию одной и той же правды: они изменили своему подлинному призванию — он как мужчина и как художник, она — как женщина и как мать. На их совести немало грехов, и они знают об этом.

Когда они были молоды, их объединяла любовь к своему «ребенку», которого они — за неимением настоящих детей — произвели на свет. Но в один прекрасный день их отношение к этому «ребенку» меняется. А именно — в тот день, когда Ирена покинула Рубека. Позднее она много раз представляла, что убивает этого «ребенка» — «в порыве ненависти, мести, муки». Он же сознательно пренебрег им, поместив его в тени других фигур своей скульптурной композиции. Но поначалу он не говорит об этом Ирене. Его мучает совесть.

«Эпизод»

Ирена объясняет свое внезапное исчезновение тем, что она услышала от Рубека, когда статуя была завершена. Он поблагодарил Ирену и прибавил, что она была «благословенным *эпизодом*» в его жизни. Ирена восприняла эти слова как ясное указание, что он считает их отношения завершенными и будет искать теперь новые источники вдохновения, новые «идеалы». Она так говорит об этом: «Кто-то перестал нуждаться в моей любви… в моей жизни» (4: 444). Такова была трагическая ошибка, которая имела роковые последствия для обоих героев.

После того как Ирена исчезла, Рубек оказался в творческом тупике. Он перестал изображать идеальное и принялся исследовать саму жизнь. Модели, которые он находил, представляли ему совершенно иные образы, нежели тот, который он видел в целомудренной Ирене. Рубек становится циничным живописателем человеческой низости: постепенно он превращается в мизантропа, сторонящегося людей, исполненного отвращения к пустой и бессмысленной жизни. Он сам рассказывает Ирене о том, что он делал и как жил после ее исчезновения. В скульптуре, над которой он продолжал работать, ее чистый образ отодвигался все дальше и дальше в тень — лишая всю композицию «светлой радости». Публика в один голос твердит, что это — шедевр. Но Рубек думает по-другому.

Шедевр и коварные бюсты-портреты

Уже в начале первого действия Ибсен намекает, что с главным произведением Рубека случилось что-то дурное. Как Рубек признался Майе, он не уверен в том, что та версия «Восстания из мертвых», которая его прославила, на самом деле шедевр. Публика видит в его работах то, о чем он сам и не думал, — и восхищается именно *этим*. Такое восприятие его творчества вызывает в Рубеке отвращение к собственному искусству: «Не стоит и труда стараться, из сил выбиваться ради этой толпы, массы… ради „всего света“!» (4: 433).

После завершения скульптурной композиции Рубек не смог создать ничего, кроме незначительных работ на заказ, бюстов-портретов состоятельных граждан. В этих бюстах, однако, сокрыта тайна, известная одному Рубеку. Люди дивятся их «поразительному сходству». Но за внешним правдоподобием скрывается нечто, видимое только самому скульптору. Дело в том, что он создает бюсты-портреты, похожие на зверей. Он прямо говорит Майе: «Вот какие коварные произведения искусства заказывают мне почтенные богатые люди! И не задумываясь оплачивают их… дорого, очень дорого…» (4: 434).

Во втором действии он впервые признаётся, что после успеха «Восстания из мертвых» он почувствовал отвращение к этому произведению и к работе художника вообще. Поэтому вместо искусства он решил «творить» саму жизнь. Тогда он и начал делать коварные бюсты-портреты звероподобных людей. Эта тенденция уже наметилась в *переработанной* версии «Восстания из мертвых».

Рубек вынужден объяснить Ирене, почему он создал совершенно иное произведение. Ведь Ирена хочет увидеть статую, их «ребенка». Рубек категорически ей отказывает. Он догадывается, насколько она привязана к плоду их совместного творчества. Его саморазоблачение происходит во втором действии, во втором разговоре с Иреной. Сначала он пытается утверждать, что Ирена покинула его еще до того, как работа была завершена. Но та возражает: она смогла исчезнуть именно потому, что статуя уже *была* закончена и явилась подлинным шедевром. И когда Рубек рассказывает ей о том, что он сделал со статуей, Ирена едва не всаживает в него нож.

> **Рубек.** Я был молод тогда. Совсем неопытен в жизни. Самым прекрасным, самым идеальным воплощением восстания из мертвых представлялась мне юная, чистая дева… еще не тронутая земной жизнью, пробуждающаяся к свету и славе… свободная от всего дурного, нечистого.

Ирена (быстро). Да… такою ведь я и стою в нашем творении?

Рубек (запинаясь). Не совсем такою, Ирена.

Ирена (с возрастающим возбуждением). Не совсем? Не такою, какой стояла перед тобой?

Рубек (уклоняясь от ответа). В последующие годы я набрался житейского опыта, Ирена. Идея «восстания из мертвых» все разрасталась и развивалась в моем воображении. Маленький круглый пьедестал, на котором одиноко возвышалась твоя стройная фигура… стал тесен для всего того, чем я задумал дополнить мое произведение.

Ирена (хватается за нож, но оставляет его). Чем же ты его дополнил? Говори!

Рубек. Я дополнил его тем, что видел вокруг себя в жизни. Мне надо было дополнить. Я не мог иначе, Ирена! Я расширил пьедестал… сделал его большим, просторным и бросил на него глыбу рассевшейся земли. Из ее расщелин выползают люди… с звериными лицами под наружной человеческой оболочкой… Женщины и мужчины… такие, какими я их узнал в жизни.

Ирена (затаив дыхание). Но посреди этой толпы стоит молодая девушка, полная чистой, светлой радости? Такой я стою там, Арнольд?

Рубек (уклончиво). Не совсем посреди. К сожалению, мне пришлось отодвинуть статую несколько назад. Ради цельности впечатления, понимаешь? Иначе она слишком бы выдавалась, подавляя все остальное.

Ирена. Но лицо мое по-прежнему сияет радостью, светом просветления?

Рубек. Да, да, Ирена. То есть до некоторой степени. Не столь ярко. Этого требовал мой изменившийся замысел…

Ирена (неслышно встает). Эта группа изображает жизнь такою, какою ты ее видишь теперь, Арнольд.

Рубек. Да, верно, так.

Ирена. И в этой группе ты поместил меня… несколько обесцвеченную… отодвинув меня назад… как второстепенную фигуру. (Вынимает нож.)

Рубек. Не как второстепенную фигуру. Она является, по меньшей мере, одной из центральных фигур… или вроде того.

Ирена (хриплым шепотом). Ты сам произнес себе

приговор! (Хочет ударить его ножом.)

Рубек (оборачиваясь и глядя на нее). Приговор?

Ирена (быстро прячет нож и говорит глухо, страдальчески). Вся моя душа… ты и я… мы, мы, мы и наше дитя были в этой одинокой фигуре.

(4: 466–468)

Работая над своей композицией, Рубек, судя по всему, ощущал, что он делает нечто непоправимое, скверное. На переднем плане он поставил собственную фигуру — образ отягощенного грехами человека, который не может стряхнуть с себя прах земли: «Я называю эту фигуру отчаянием в загубленной жизни. Он сидит, погрузив пальцы в струи источника, чтобы омыть их… и его грызет и точит мучительная мысль, что ему никогда, никогда не удастся этого сделать. Во веки веков не освободиться ему, не восстать для новой жизни. Он навеки останется в своем аду» (4: 468).

Ирена реагирует холодно и жестко, воспринимая эти слова как трусливую отговорку и попытку уйти от ответственности. Она прямо называет Рубека *поэтом, сочинителем.* В данном случае это не самая лестная характеристика. Раньше Ирена употребляла глагол «*сочинять*» в нейтральном смысле. Так, в конце первого действия она спрашивает Рубека, что же он «сочинял» из мрамора после того, как она уехала. Тогда он адекватно воспринял это слово и сам употребил его, ответив, что после ее отъезда ничего не сочинял (4: 448). Но когда Ирена слышит о том, что Рубек сделал со статуей, слово *«сочинять»* приобретает в ее устах иной смысл. Рубек спрашивает Ирену, почему она называет его поэтом:

Ирена. Потому что ты слаб, ко всему равнодушен и полон снисхождения к себе — отпускаешь себе все дела и мысли. Ты убил во мне душу… и вот изображаешь себя в виде воплощенного раскаяния, покаяния… (С улыбкой.)

И думаешь, что тем свел все счеты.

Рубек (вызывающе). *Я* художник, Ирена. И не стыжусь слабости, которая, быть может, пристала ко мне. Я **рожден** художником, видишь ли. И никогда ничем иным не буду.

Ирена (смотрит на него с затаенной, недоброй усмешкой и говорит кротко и мягко). Ты поэт, Арнольд. (Мягко проводит рукой по его волосам.) Милый, большой стареющий ребенок… Как

ты сам этого не видишь!

Рубек (недовольным тоном). Почему ты все называешь меня поэтом?

Ирена (не спуская с него пытливого взора). Потому, мой друг, что слово это заключает в себе нечто вроде извинения, нечто вроде отпущения грехов… оно словно покрывает, как плащом, всякого рода слабости…

(4: 468–469)

Здесь искусство, поэтическая фантазия ассоциируются с альтернативной реальностью, которая помогает освободиться от тяжкого бремени жизни. Художник и поэт обретают, таким образом, двусмысленную свободу по отношению к действительности. Но приговор Ирены *поэту* Рубеку относится лишь к негативной стороне личности героя. Рубек, в свою очередь, признаёт, что он был и остается художником, и в этом, возможно, его человеческая слабость. Но у него не было и нет иного выбора.

Рубек пытался жить по-другому, когда женился на Майе, — будучи богатым и устав от собственного искусства. Но потом он почувствовал, что не может «искать счастья в беспечном наслаждении жизнью». «Я должен работать… творить… до последнего издыхания», — говорит он Майе (4: 460). Эти слова Рубека звучат как эхо далекого прошлого самого Ибсена, который в молодости сказал устами своего героя-рудокопа: «Всё сильнее, молот, бей / До моих последних дней!» (4: 514).

Главная проблема драмы заключается как раз в том, что значит родиться на свет художником. Это — судьба. Как человеку ему суждено быть ущербным и терзаться чувством вины перед жизнью и своими близкими. Это может привести к разочарованию и творческому кризису, вызвать отвращение к искусству вообще. Но художник *таков, каков есть,* он не может изменить себе. Вот что Рубек имеет в виду.

Знаменательно, что как раз в этот период они с Иреной вновь находят друг друга. Рубек знает, почему он бежит от беспечной жизни с Майей. В нем проснулся художник. Майя тут ни при чем. Как он сам говорит: «Все дело во мне самом… во мне опять совершился переворот! Я пробудился к своей подлинной жизни» (4: 460).

Пробуждение художника — «восстание из мертвых» к подлинной жизни

Возвращение Ирены знаменует пробуждение художника. Вновь подчеркивается сходство между героями — об Ирене тоже говорится, что она пробудилась. Сама она употребляет глагол «восстала»:

> **Рубек.** Я ждал тебя годы… сам того не сознавая.
>
> **Ирена.** Я не могла прийти к тебе, Арнольд. Я лежала там, в глубине, и спала долгим, глубоким сном, полным сновидений.
>
> **Рубек.** Но теперь ты пробудилась, Ирена!
>
> **Ирена** (качая головой). Тяжелый, глубокий сон все еще давит мне веки.
>
> **Рубек.** Увидишь, заря нового дня взойдет для нас обоих.
>
> **Ирена.** Не верь в это.
>
> **Рубек** (убедительно). Я верю! И знаю! Теперь, когда я опять нашел тебя…
>
> **Ирена.** …Восставшею…
>
> **Рубек.** …И просветленною!
>
> **Ирена.** Только восставшею, Рубек. Но не просветленною.
>
> *(4: 462–463)*

«Восстание», о котором идет речь, означает пробуждение к *настоящей* жизни — а не к потусторонней. «Потустороннее» для героини — это состояние «живого мертвеца», из которого она хочет восстать, дабы вернуться к той жизни, которую она когда-то делила с Рубеком. Ирена олицетворяет собой воскресшую молодость Рубека и его искусство — но вместе с тем и бремя вины. Ибо она — живой укор художнику, принесшему человеческие чувства в жертву своему творчеству.

Труд художника в драме ассоциируется с небытием. Искусству отводится место в «могильных склепах» (так Ирена называет музеи; она сама когда-то была заперта в «склепе»). Искусство ломает людские жизни, влечет за собой угрызения совести, а в конечном итоге — смерть. Образ сестры милосердия в черном постоянно напоминает об этом. Она следует за Иреной, как тень, от которой невозможно избавиться. Этот мрачный персонаж при первом же своем появлении вызывает ассоциации с болезнью и смертью — равно как и с прошлым Ирены.

Таким образом, и Рубек, и Ирена не в силах избавиться от прошлого. Он парализован тягостным чувством вины, она же привязана к своей «тени». Оба жаждут освободиться и снова быть вместе, как в былые дни совместного творчества. Именно это они

в конце концов и пытаются сделать. Они хотят — как сказано в черновиках Ибсена — *пережить* «день восстания из мертвых» и воссоздать его «в новом образе».

Скульптурная композиция Рубека отражает то, что происходит в самой драме. Рубек с Иреной жаждут вновь обрести мир искусства и вернуться в него. Это — *их* мир. Только в нем существует та свобода, к которой они стремятся. Постепенно Ирене становится ясно, что Рубек, как и она сама, — «живой мертвец», который, впрочем, вот-вот проснется. Когда он начинает видеть себя другими глазами и сознавать свою вину перед Иреной, она освобождается от всего того, что на нее давит. Душа героини смягчается, и она может снова говорить с Рубеком, как в былые дни. Она может опять войти в мир скульптора и указать ему путь.

Именно Ирена предлагает Рубеку отправиться высоко в горы — в мир искусства, где они уже были однажды. Поэтому Рубек и называет ее «источником творческого вдохновения».

В тот раз ее повел в горы Рубек. Теперь она ведет его за собой: «Отправляйся лучше в горы. Как можно выше. Выше, выше — все выше, Арнольд» (4: 449). Колебаниям Рубека она противопоставляет свою веру в то, что они смогут осуществить задуманное. И они договариваются встретиться в горах, еще один — и последний — раз. Ирена выражает здесь самый *естественный и органически присущий искусству императив* — стремиться ввысь, все выше и выше, дабы воплотить в жизнь мечту и завершить произведение искусства. Создать шедевр.

Два пробуждения — два рода свободы

Оказывается, Майя с Ульфхеймом тоже договорились отправиться в горы. Поведение Майи свидетельствует о том, что и она по-своему пробудилась и жаждет свободы. Она хочет освободиться от чуждого ей мира скульптора. В то же время становится ясно, что Майя весьма рискует, выбрав себе в компанию неутомимого сердцееда Ульфхейма. Тот угрожает, что, как только они поднимутся в горы, он свяжет Майю и овладеет ею насильно. Возникает впечатление, что Ульфхейм «одержим фавном», плотским началом. Но Майя заставляет его опомниться, и Ульфхейм приходит в себя. Герой признаётся, что он — обманутый супруг, который пытается мстить всему женскому роду. И когда они с Майей признаются друг другу и самим себе в том, что их браки были крайне неудачны, положение этих двух героев меняется. Они понимают, что еще не жили по-настоящему

и хотят попробовать что-то исправить. Ульфхейм, явно присмирев, предлагает Майе «сложить жалкие лоскутья вместе», чтобы из них составилась «сносная человеческая жизнь» (4: 479).

Майя в драме изображена простой и приземленной, на что указывает и ее имя. Она лишена сложного внутреннего мира. Так, она признаётся, что даже не знает, что творится в ее душе. Почему Ибсен назвал героиню Майей, не вполне ясно. Эрик Эстерюд и другие исследователи указывали на возможную связь с римской богиней весны и плодородия Майей, чей праздник отмечался 1 мая. Можно также предположить, что Ибсен, интересовавшийся живописью, был знаком со знаменитой картиной Гойи — «Обнаженная Маха», и поэтому выбрал подобное имя для своей героини. Имя Ульфхейма прямо указывает на его главное свойство: «звероподобие». То, что Майя называет его фавном, еще больше подчеркивает звериную натуру героя. Согласно одному из преданий, римский Фавн был женат как раз на богине Майе.

В литературе и публицистике того времени получил широкое распространение взгляд на человека как на совокупность животных инстинктов. Эмиль Золя изображал человека, который управляется своими физиологическими потребностями. Его понятие la bête humaine («человеко-зверь») было на устах у многих современников. В норвежскую литературу это понятие вошло благодаря Хансу Йегеру, автору романа «Из жизни богемы Кристиании» (1885). В 1890 году Золя издал книгу, которая так и называлась — «La Bête humaine». Тогда же она была переведена на датский и норвежский языки.

Таким образом, тема «человеко-зверя» была крайне актуальна для 1890-х годов, и поэтому бюсты-портреты Рубека весьма характерны для искусства того времени. Сам Ибсен относился к подобным тенденциям весьма негативно — ибо целью человеческой жизни он, напротив, считал обретение «благородства».

Очевидно, что отношения между Майей и Ульфхеймом противопоставляются тому союзу, который возобновился между Иреной и Рубеком. У первой пары героев нет никаких связей с миром искусства. Майя облегченно вздыхает, узнав, что в замке, куда ее пригласил Ульфхейм, нет ни статуй, ни картин. Их отношения основаны на голой эротике — и та *свобода,* которую воспевает Майя, довольно-таки двусмысленна. Ульфхейм, в свою очередь, определенно говорит, что когда они надоедят друг другу, то разойдутся «как ни в чем не бывало». Таким образом, их «роман», скорее всего, окажется «эпизодом» без каких-либо серьезных последствий. От бури, которая разыгралась в горах,

они бегут, спускаясь на равнину, тогда как Ирена и Рубек идут в обратном направлении — все выше и выше: именно таков должен быть путь художника. Им нельзя повернуть. Они знают, что там, внизу, их ждет жизнь в несвободе и лишениях. Возможно, теперь они принимают как данность, что в мире искусства царят не только созидательные, но и разрушительные силы, не только светлые, но и темные сущности. Они верят, что могут превзойти самих себя. Они видят себя свободными — подобно Хильде и Сольнесу, вознесшимися над обыденной жизнью и всеми ее условностями. Что это — самообман или осознанный выбор? Тут мнения ибсеноведов опять расходятся. Что означает пробуждение Ирены и Рубека? И как, собственно, следует понимать название драмы?

Краткий миг воскресения

Во втором действии, когда Ирена появляется у санатория, Майя сравнивает эту женщину с мраморной статуей, а Рубек, не сводя с нее глаз, произносит: «Ну, не воплощенное ли восстание из мертвых?» (4: 461). Та Ирена, которую он видит, — это модель для его первой, возвышенной скульптуры — не для убогой фигуры на заднем плане. Он не замечает, что она постарела и что на нее наложила отпечаток болезнь. Рубек *видит то, что он хочет видеть,* — в нем вновь открываются глаза художника и просыпаются воспоминания. И его охватывает желание вернуться в прошлое, которое кажется теперь целомудренным и романтическим временем. Он хочет вернуться туда, чтобы творить и «пережить жизнь снова», как он позже признаётся Ирене.

Сначала та отказывается сочувствовать его «праздным, мертвым мечтам»: *«Наша* общая жизнь умерла и не воскреснет вновь», — заявляет она (4: 472). Пока они могут вернуться в прошлое лишь *играючи* — воссоздав это прошлое у ручья как некую иллюзию. Ирена угнетена своим состоянием «живого мертвеца», которое символизирует образ сестры милосердия, следящей за нею. Темная фигура еще сохраняет власть над героиней.

До того как Ирена расстается с Рубеком в конце второго действия, он признаётся ей в том, что они оба загубили свою жизнь. Они упустили высшую радость, возможную на земле, — ту летнюю ночь любви в горах, которая могла бы сделать их счастливыми. Ирена соглашается с Рубеком и прибавляет только, что это признание слишком запоздало:

Ирена. Непоправимое мы видим лишь тогда… (Обрывает.)

Рубек (вопросительно глядя на неё). Ну?..

Ирена. …Когда мы, мертвые, пробуждаемся.

Рубек (мрачно качает головой). А что, собственно, мы видим тогда?

Ирена. Видим, что мы никогда не жили.

(4: 474)

Тем не менее они с Рубеком только что договорились провести летнюю ночь в горах. Ее отношение к этому неоднозначно. Ирена предлагает ему свидание внезапно, с диким блеском в глазах, судорожно ищет нож у себя на груди и хрипло произносит, что это будет лишь «эпизод». И все же она зовет Рубека своим «возлюбленным господином и повелителем» (4: 473). Именно к *этому* господину она и вернулась, по-прежнему связанная обетом юности следовать за ним повсюду до конца своей жизни. Именно этот обет Рубек когда-то нарушил, неосторожно назвав их союз «эпизодом».

Таким образом, Ирена и Рубек должны пробудиться. Они уже осознали, что были, в сущности, «живыми мертвецами». Теперь они считают себя «восставшими» — и хотят в такой возвышенный миг пережить то, что им никогда не удавалось раньше. Они желают осуществить свою собственную версию «Восстания из мертвых». Об этом можно догадаться по своеобразной реакции Рубека на известие о буре в горах: буря звучит для него «точно прелюдия ко дню восстания из мертвых» (4: 481).

Ульфхейм предостерегает их, утверждая, что путь к вершине, который они выбрали, — «дорога смерти». Но они сознательно делают свой выбор, зная, куда и зачем направляются. В своем воображении Рубек и Ирена возвращаются к тем временам, когда они были вместе. Таким образом, Рубек может избавиться от чувства вины, а Ирена — возобновить свое служение художнику. Эти двое стремятся к той самой вершине, которая кажется им озаренной восходящим солнцем. Там они окончательно соединятся и отпразднуют свою свадьбу, поднявшись над враждебными стихиями жизни.

Эта сцена напоминает о Сольнесе, который стремится наверх — в ту башню, где он будет жить вместе с Хильдой. Это башня, построенная из грез и иллюзий, это воздушный замок. Рубек и Ирена тоже выбирают изолированное от мира царство искусства, далекое от реальности. Чувство вины не тяготит больше Рубека — Ирена стала его «невестой, принесшей ему отпущение» (4: 484). И она, «как бы просветленная», объявляет, что готова следовать за

своим господином и повелителем.

Но, поднимаясь все выше и исчезая в нависающих облаках, Рубек и Ирена попадают в снежную лавину и гибнут. Жизнь, которую они пытались изменить, оказалась сильнее их. Сестра милосердия — олицетворение прошлого и образ смерти — появляется на сцене, выкрикивает имя Ирены, затем чертит пред собою крестное знамение и, наконец, благословляет погибших словами воскресшего Христа: «Pax vobiscum» — *«Мир вам).»* (имя Ирены также связано с понятием *мира, покоя).* Тем временем снизу, с равнины, доносится ликующая песня Майи.

Новозаветный рассказ о воскресении Христовом ничего не говорит о крестном знамении. Крест в народной традиции считался залогом мира и покоя, который усопшие обретают в могилах вплоть до второго пришествия. В финале драмы крест — это и знак смерти, и символ мира. Драма завершается словами о мире и свободе. Ирена и Рубек обрели свой мир, *свою* свободу. Смерть избавила героиню от ее «тени» — мрачной фигуры сестры милосердия. Они предпочли искусство реальной жизни — буквально перевоплотились в свое собственное творение и воссоздали его «в новом образе», как писал Ибсен в черновиках.

Но возникает вопрос: разве не является скульптурная композиция Рубека — переработанная и расширенная версия «Восстания из мертвых» — отражением той действительности, от которой герои стремятся уйти, но к которой они остаются привязанными? Хотя *время* и *место* в мире творчества не таковы, как в реальной жизни, оба героя несут на себе бремя прошлого. Это прошлое они не могут изменить. Пусть они воображают, что «восстали» из мертвых, — горький опыт земной жизни давит на них.

Но Рубек не хочет признавать этого. В свой последний час он отказывается верить, что их юношеская страсть угасла. Он не видит, как сильно изменилась Ирена: «*Будь кем хочешь! Для меня ты та женщина, о которой я мечтал!»* (4: 483, курсив автора). Яснее не скажешь — и Рубек остается верен своим словам. Он провозглашает себя *свободным.* Он знает, что только Ирена может пробудить в нем художника. Более того — она и *есть* тот художник, который в нем живет. Лишь она способна «дополнить» его, чтобы он — вместе с нею — вновь мог почувствовать себя *самим собой.*

Способность преобразовать реальное в идеальный мир — в этом привилегия художника и его свобода. Но в этом заключается и опасность для него. Рубек хорошо знает, что художнику необходимо дистанцироваться от действительности. Кроме того, занимаясь искусством, он вынужден приносить в жертву свою

реальную жизнь. Искусство требует полной самоотдачи, и это требование абсолютно. Когда Рубек и Ирена выбирают путь к воображаемому миру искусства, стихии природы вокруг них бушуют и грозят им гибелью. Вновь мы видим, что творческая сила неразрывно связана с разрушительным началом.

В своем мире художник сам себе и бог, и дьявол. Он может по-своему осуществить восстание из мертвых, а может искушать людей и вводить их в заблуждение. В искусстве он так же властвует над временем, как в реальности время властвует над ним. В этом воображаемом мире Рубека Ирена вновь чувствует себя юной, хотя и сознаёт, что свою реальную жизнь они загубили. Это драма о могуществе художника и о его бессилии — бессилии перед действительностью. В этой драме изображена жизнь художника в искусстве. Быть художником значит *также* быть в каком-то смысле ущербным для реальной жизни. Мы не знаем, отразился ли тут горький опыт самого Ибсена. Возможно, правильнее считать эту драму выражением взглядов Ибсена на творческую деятельность вообще.

Ницше в «Ессе Homo» (1888–1908) утверждал, что настоящий художник черпает вдохновение исключительно из себя самого, — настолько, что впоследствии стремится избавиться от власти своего творения. Вероятно, в этом есть доля правды, хотя такое обобщение может показаться преувеличенным. Но вряд ли есть основания полагать, что Ибсен относился к своей драме как к «автобиографии».

В пьесе есть ощущение горечи, осознание безвозвратно ушедшего времени и навсегда утраченного счастья. Но в целом это драма типично ибсеновская — с неодолимым стремлением к солнечному свету, к радости, к любви. Ибсен в молодости писал о «новом Адаме» как о воплощении человеческого благородства. Похожее мировоззрение он вложил в своего героя Рубека, который в молодые годы хотел изобразить чистую «Еву», пробуждающуюся к *земной* жизни. Эта Ева должна заново обрести себя «в высших, более свободных и радостных условиях бытия» — как «прекраснейшая, чистейшая, идеальнейшая из дочерей земли» (4: 447–448).

Восстание из мертвых Рубек, вероятно, намеревался представить как событие потустороннее, хотя в первоначальной скульптуре он изобразил скорее облагороженную земную жизнь. В окончательной версии его произведения земное выступает еще с большей силой. Дублируя произведение искусства в своей драме, Ибсен помещает восстание из мертвых в сугубо земной контекст. Для Ирены и Рубека это означает пробуждение к подлинной жизни и к счастью — в какой-то момент им кажется, что они вот-

вот обретут его, пускай и один-единственный раз. Им больно думать о том, сколь многое они уже потеряли.

Драматический эпилог

Ибсен дал своей пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» подзаголовок «Драматический эпилог». Пьеса и вправду явилась эпилогом всего творческого пути Ибсена — хотя это и не входило в его намерения. Когда в одной из датских газет промелькнуло мнение, что этой драмой Ибсен сказал свое последнее слово, последовало возражение самого автора. В интервью газете «Вердене Ганг», данном 12 декабря 1899 года, Ибсен сказал: «Нет, с концом здесь поторопились. Название „эпилог“ отнюдь не подразумевает мыслей о чем-либо подобном с моей стороны. Напишу ли я что-нибудь еще — это особый вопрос. Словом „эпилог“ я хотел сказать лишь то, что драма является как бы эпилогом к ряду моих драматических произведений, начиная с „Кукольного дома“ и завершая нынешним „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“. Эта последняя драма основана на впечатлениях, которые я попытался воплотить в целом ряде пьес. Они составляют некую целостность, некое законченное единство. Если я впоследствии соберусь написать что-либо, то это будет нечто совсем иное, возможно, и в другой форме».

В то же время в письме своему французскому переводчику Морицу Прозору от 5 марта 1900 года Ибсен писал: «…Вы, в сущности, правы, что серия, закончившаяся эпилогом, собственно, началась „Строителем Сольнесом“» (4: 730). В самом деле — четыре данные пьесы связаны глубоким внутренним родством. И все же нам кажется, что Ибсен, выбирая подзаголовок, хотел подчеркнуть особенности именно этой драмы, вне ее связи с предыдущими.

Сначала он выбрал традиционный подзаголовок «драма» («Skuespil»). А первым названием пьесы было «Восстание из мертвых». Но слово «*эпилог*» довольно точно характеризует происходящее в драме. Речь идет об эпилоге к *прошедшей* жизни, которая для Ирены и Рубека обернулась лишь кратковременной «постлюдией». Выражаясь образно, эти двое героев уже мертвы. Лишь на краткий миг они пробуждаются к «жизни» и понимают все свои ошибки, пока вновь не попадают во власть разрушительных сил бытия. Осознанно выбирая иллюзорный мир искусства и его «свободу», они обретают слишком недолгое «пробуждение». Выбор героев можно воспринимать как бегство от действительности, но не как самообман. Как уже говорилось,

Рубек и Ирена сознательно выбирают свой путь и проходят его до конца. Они выбирают свою версию *эпилога*— хотя знают, что он может оказаться только «эпизодом».

Эпилог: ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Существует то, чего нет, а то, что есть, — не существует.

Юлиан в драме «Кесарь и Галилеянин»

Ибсен часто изображает человека существом творческим — его герои креативны по отношению к той действительности, которую считают своей. В этой книге, состоящей из отдельных глав-эссе, мы попытались, анализируя отдельные произведения и главные темы Ибсена, проследить тот путь, который он прошел как творец, как художник за пятьдесят лет творчества. В итоге получилась некая «биография внутреннего мира» драматурга. Трудно сказать, насколько в судьбах героев отразилась судьба их создателя, — притом это может проявляться по-разному.

В мире Ибсена мы встречаем людей, находящихся в разных жизненных ситуациях, но всем этим героям присуще глубокое чувство неудовлетворенности своей жизнью. Это чувство испытывает ибсеновский Юлиан, который говорит: «Существует то, чего нет, а то, что есть, — не существует». Героев Ибсена мучает тоска по несбыточному, отсутствие смысла в жизни, пустота. Это приводит их к разрыву со своим прошлым, к переменам. Они становятся «творцами» — хотя очень немногие из них являются художниками по роду занятий. Но все эти герои созданы воображением Ибсена, поэтому они в чем-то тождественны самому автору.

В этой книге мы проследили долгий творческий путь Ибсена: от молодости до старости, от бунта крестьянского юноши в поэме «На высотах» до скульптора Рубека — оба этих героя делают выбор в пользу искусства и смотрят на жизнь через призму его. Они остро чувствуют свою отчужденность. Жизнь на высотах, вдали от будничного мира, позволяет яснее видеть, зато обрекает на утрату счастья, а иногда — и на гибель. Правда, в мире Ибсена существует еще один путь, еще один выбор: любовь Терье Вигена к своим ближним. В этом вся его жизнь — и другой ему не нужно.

Поразительно, как много героев Ибсена испытывают потребность создать для себя свою собственную, альтернативную действительность. Поэт Фальк противопоставляет свой внутренний мир прозе буржуазного общества. Он тоже выбирает путь, ведущий к горным вершинам. Как и Бранд, который пытается пересоздать людей и весь мир в соответствии со своими

идеалами. Пер Гюнт вживается в образ, который сам себе сотворил, — в противовес той убогости и душевной пустоте, которую он всеми силами старается не замечать. А Сольвейг видит Пера таким, что мы с трудом узнаём хорошо знакомого нам героя. Юлиан Отступник полагает, что может диктовать миру и жизни собственные условия, — он жаждет обрести свободу и стать богоподобным. Его проект грандиозен и утопичен. Он гибнет, потому что стремится достичь невозможного.

Совсем не таким величественным выглядит стремление Берника быть солью земли, столпом общества. В пьесах Ибсена о современности героями движет та же потребность смотреть на себя — и на окружающих — в розовом свете. Нора вынашивает «чудесный» образ Хельмера и воображает себя такой, которую он когда-нибудь непременно оценит. Ее детская мечта рушится — и она вынуждена начать взрослую жизнь на пустом месте, лишенная всех иллюзий. Но благодаря этому она обретает реальные перспективы на будущее. Хуже с фру Альвинг, которая последовательно вводит всех в заблуждение, идеализируя своего мужа, — а тот все больше и больше теряет образ достойного подражания отца семейства, супруга и столпа общества. Она воображает себя образцовой женою и матерью, готовой героически жертвовать всем ради семьи, но в итоге вынуждена увидеть последствия собственной лжи и трусости. Героиня прозревает слишком поздно. Доктор Стокман долгое время верил, что верно служит согражданам и может рассчитывать на их благодарность. Но оказывается, что для сограждан он изгой и враг общества. Иллюзии доктора рушатся — однако мы не спешим его осуждать. По крайней мере, осуждать однозначно.

В упомянутых случаях потребность к созданию альтернативной реальности освещается драматургом по-разному — у разных персонажей эта потребность может быть как позитивной, так и негативной. Но грань видна довольно отчетливо, когда иллюзия противопоставляется ясному видению, а ложь — правде. Творческое отношение Фалька и Бранда к негативной действительности изображается как позитивное. У Пера Гюнта и фру Альвинг дело обстоит иначе. Но и они в итоге освобождаются от своих негативных иллюзий.

К середине 1880-х годов подход к этой проблеме в творчестве Ибсена усложняется, а путь человека творческого становится более извилистым. Грегерс желает людям добра, но его неумеренный пыл правдолюбца приводит к трагическим последствиям — ибо он не видит реальности, в которой живет. Он не видит даже самого себя. Ребекка Вест оправдывает свои интриги тем, что старается для Росмера. Она делает это во имя

свободы. Но затем она вынуждена признать, что выбрала аморальный путь, — и принимает свое решение. Эллида Вангель долго находится в плену иллюзий о свободе, которую ей якобы может принести брак с Незнакомцем. В случае с Эллидой, как и в случае с Ребеккой, Ибсен выдвигает в качестве главного аргумента чувство ответственности. Он сильнее, чем прежде, подчеркивает ответственность, которую несет человек, создающий собственный мир и живущий по своим правилам.

В произведениях Ибсена 1860–1870-х годов речь шла прежде всего об ответственности человека за свое «я». В 1880-х годах Ибсен исследует данную проблему в более широком смысле. Особенно это становится заметно начиная с «Дикой утки». Грегерс Верле и доктор Реллинг предают своих близких, уверенные, что действуют им во благо. На самом деле они пытаются снять с себя всякую ответственность.

Нечто подобное происходит и с Геддой Габлер. Она хочет укрыться от ответственности в собственном уютном мирке. Там царят иллюзии о свободе, о празднике с листвой винограда — в противовес прозе жизни. Именно стремление пересоздать грубую действительность приводит Гедду к катастрофе. Мечта, «поэзия» пробуждают в ней деструктивные силы.

В последних четырех драмах Ибсена продолжается линия, начатая в «Гедде Габлер». Но теперь речь идет напрямую о желании *творческого* человека сотворить свой собственный мир. Рубек и Сольнес — художники в буквальном смысле слова, каждый в своей области. Алмерс и Йун Габриэль Боркман также несут в себе творческое начало — и сигнал опасности. Алмерс в итоге выходит из безответственного мира иллюзий, а Йун навсегда остается в нем. Все четверо этих героев не желают принимать действительность такой, какова она есть. Всем четверым трудно признать ответственность за свои поступки. Творец должен быть непреклонен, говорил Заратустра у Ницше. У Ибсена человек творческий испытывает на себе последствия своей непреклонности. При этом он сознает, что *не может* действовать иначе. И *не хочет* — ибо это означало бы смириться с пустотой и бессмысленностью реальной жизни. Уж лучше остаться в мире своих фантазий. Выбрать его. Человек творческий волен сделать свой выбор.

И Сольнес, и Боркман, и Рубек признают, что единственная свобода, которую они могут обрести, существует в их собственном мире. Вероятно, эта мысль была не чужда и самому драматургу: только в искусстве можно преодолеть противоречие между необходимостью и свободой. Там ответственность перед ближними и потребность самореализации не вступают в

конфликт.

Герои поздних драм Ибсена, как уже было сказано, испытывают потребность создавать «воздушные замки». Многие из них остаются в мире своих иллюзий, не желая смиряться с реальностью. Значит ли это, что Ибсен в последний период творчества признал правоту доктора Реллинга? Что человек, в том числе и обычный «среднестатистический», нуждается в иллюзиях, которые придали бы смысл его жизни? Такой вывод чересчур поспешен и груб. Похоже, что Ибсен согласен с Реллингом в том, что человеку свойственно искать альтернативу существующему порядку вещей, надеяться, мечтать, отыскивать в жизни смысл. Но Ибсен вовсе не думает, что человек должен *жить* иллюзиями.

Такой выбор делается бессознательно. Конечно, Сольнес, Рубек и Гедда по-своему осознают свое положение. Они хотят быть самими собой — такими, каковы они есть. Поэтому им суждено до конца пройти тернистый путь людей творческих. В произведениях Ибсена герои нередко умирают. Но близость смерти не уменьшает для них ценности жизни. Многие из этих героев в итоге оказываются перед выбором: жить в несвободе, в состоянии «живых мертвецов», или выбрать смерть как последнее доказательство своей «свободы». Они предпочитают погибнуть. В одной из рабочих записей 1880-х годов Ибсен отмечает: «Принято считать, будто самоубийство — аморально. Но жить, постепенно убивая самого себя по причине обстоятельств, — морально?»

Ибсен воспринимал свое творчество как призвание и сознавал огромную ответственность за него. Он в конце жизни заметил: слава и успех не принесли ему человеческого счастья. Эту проблему он творчески осмысливает в своих последних драмах. Творчество лишает художника радостей жизни. Искусство «подменяет» собою жизнь. В этом заключается свобода художника по отношению к действительности. В то же время он вынужден быть несвободным — зависеть от этой действительности.

В мире искусства художник свободен, зато на нем лежит бремя ответственности за себя. Ответственность за близких существует в иной — обыденной жизни. Можно видеть, как в произведениях Ибсена свобода и ответственность все больше сближаются друг с другом и в то же время «поэзия», искусство по-прежнему ассоциируются с безответственностью — например, для Эллиды, Гедды, Сольнеса и Боркмана. Это вечный парадокс творчества Ибсена, связанный с той свободной творческой фантазией, которая была источником его вдохновения.

Ибсен признавался: чтобы изображать жизнь, он должен был соблюдать дистанцию по отношению к изображаемому. Именно в

этом видится источник его творческой силы — в тоске, в терзаниях, в неудовлетворенности — в том, что Вацлав Гавел называл основополагающим ощущением собственной отчужденности, мучительности бытия и отсутствия сопричастности. Двадцать семь лет, проведенных Ибсеном за границей, — единственное убедительное доказательство его потребности соблюдать дистанцию. В конце жизни он жаловался, что у него нет родины. Он всегда оставался одиноким «вольным стрелком» и скитальцем.

Стихотворение «Прощание» может служить иллюстрацией к тезису о том, что отчужденность и горечь утрат стимулировали творчество Ибсена. Это стихотворение также показывает, как поэзия может противостоять ощущению пустоты и никчемности:

Мы за ворота
Гостей провожали,
Смеялся кто-то,
Кого-то звали.

О дом наш унылый,
О сад молчаливый!..
Где голос милый
И смех шаловливый?

Какая мгла здесь!
Ни счастья, ни света.
Она была здесь, —
И вот ее нету.[105]

Так тоска и печаль вдохновляют поэта. Золотое время жизни проходит. Молодой Теи Бруун[106], которую Ибсен встретил в Италии, больше нет с ним рядом — но в искусстве царят иные законы, нежели в реальности. В мире поэтических грез Ибсен был волен обращаться с женщинами как с «принцессами» своей юности, не беспокоясь о разнице в возрасте и о прозе будней.

«Прощание» было написано в Генциано летом 1864 года. Оно возвращает нас в Италию — где Ибсен создал свои лучшие произведения и где прожил самое счастливое время своей жизни. Дважды он жил в Риме, с промежутком в десять лет, и за эти годы с городом произошли разительные перемены. В 1889 году на Кампо де Фьори был открыт памятник Джордано Бруно. Памятник стоит до сих пор и расположен таким образом, что взгляд Бруно обращен в сторону Ватикана. Открытие такого памятника в то время, когда Ибсен жил в Италии, было просто

немыслимо. Рим тогда еще находился под властью папы. Только после освободительных войн Гарибальди Рим стал в 1871 году столицей объединенной Италии. Папе пришлось отступить в Ватикан, на небольшой островок в пределах города — правда, с тех пор он разросся. Таким образом, власть церкви была существенно ограничена — по крайней мере внешне. Именно в этот «светский» город Ибсен вернулся в 1878 году.

События в Риме отражают общие тенденции исторического развития — в том числе и те, что касаются Ибсена. Как раз тогда христианское мировоззрение перестает играть ведущую роль в творчестве драматурга. В пьесах, написанных ранее, он опирался на характерные для современности представления о месте человека в мире, которым правит Всевышний, — эти представления в основе своей были религиозными. Изображая судьбы людей, Ибсен использовал такие понятия, как грех, милосердие и спасение. Он хотел таким образом наладить диалог с современниками. Поэтому в целой серии пьес, написанных от 1854 до 1867 года, и даже в «Кесаре и Галилеянине», вышедшей в 1873 году, христианское мировоззрение играет довольно значимую роль. Впрочем, это не означает, что Ибсен сочинял «религиозные» драмы.

Спустя несколько лет, однако, авторитет христианства в творчестве Ибсена падает. Драматург обращается, между прочим, к церковной власти и предъявляет обвинения многим ее представителям. Мораль пастора Мандерса основана на механическом исполнении долга, на слепом послушании — такая мораль не играет позитивной роли в человеческой жизни. В творчестве Ибсена речь все больше идет о моральных ценностях, которые выбирают сами герои, о последствиях их поступков по отношению к близким и о фундаментальной потребности человека в счастье — в счастье *на земле.* А абсолютной предпосылкой счастья является свобода.

Хотя Ибсен критически относился к церкви как к общественному институту, это не означает, что он однозначно осуждал христианскую мораль. Взять хотя бы «Росмерсхольм». Где еще с такой силой и ясностью Ибсен изобразил пробуждение в человеке его нравственного начала, совести и желания нести ответственность за свои поступки? Сам Росмер — бывший пастор, который оставил служение и отрекся от учения церкви. Однако он придерживается морали, унаследованной от христианства, — этой моралью ни он, ни «освобожденная» Ребекка не смеют пренебрегать. Напротив, они полагают, что эта мораль нужна для того, чтобы каждый оставался человеком в своей «мирской» жизни.

В последний период творчества Ибсен вновь использует некоторые элементы христианских представлений — например, когда Элла Рентхейм обвиняет Йуна Габриэля Боркмана в «смертном грехе», который ему не простится, или когда Рубек называет свою скульптуру «Восстание из мертвых». Но драматург по-прежнему обращается к посюстороннему миру. Как и в «Бранде», в центре внимания Ибсена остается человек. А главным является вопрос о том, что человек делает *со* своей жизнью и *в* своей жизни.

Этот вопрос Ибсен задавал на протяжении всего своего творчества. Он стремился «пробудить и индивида, и человеческое сообщество в целом к свободе и самостоятельности». Таким образом, он произвел революцию в интеллектуальной жизни Норвегии — возможно, в большей степени, чем мы осознаём. Он сумел это сделать благодаря тому, что его вопрос был обращен к конкретному человеку. «Бранд» представляет собой революционный образ мысли — настолько последовательный, что многие на него ополчились. У других современников Ибсен затронул потаенные струны в душе: «Деянья след сильней, чем слово и совет». Эти слова могут быть актуальны и для нашего времени, когда многие проблемы решаются лишь на словах.

Ибсен не был ни законченным «идеалистом», ни цинично-ироничным критиком человеческих пороков. Многим современным литературоведам свойственно слишком одностороннее восприятие Ибсена — как обличителя всевозможных страстей вроде жажды власти, богатства и секса. Разумеется, Ибсен обращал внимание на эти стороны человеческой натуры. Он сам был изрядным скептиком. Но он сознавал и опасность циничного взгляда на человека, присущего доктору Реллингу или Арнольду Рубеку, который изображал людей в *животных* обличьях. Ибсен никогда не был Рубеком. На этом примере он как раз демонстрирует, что отсутствие иллюзий ведет к творческой деградации. С самим Ибсеном этого никогда не случалось.

Ибсен посвятил человеку все свое творчество. Он любил человека за его способность духовно расти и был убежден, что человек часто упускает свои возможности. Поэтому в корне ошибочно игнорировать одну из сторон творчества Ибсена — как позитивную, жизнеутверждающую, так и негативную, обличительную. Позицию Ибсена лучше всего выразить словами Блеза Паскаля из его «Мыслей» (1670): «Опасно слишком много указывать человеку на его сходство с животными, не показывая ему его величия. Опасно также слишком часто обращать его внимание на его величие, не напоминая о его ничтожестве.

Опаснее всего оставлять его в неведении того и другого. Напротив, весьма полезно представлять ему и то, и другое».

Именно это Ибсен и делал на протяжении полувека писательской работы. Отсюда — и та ответственность за свое творчество, которую чувствовал Ибсен. Это творчество стоило ему многих радостей жизни. Он в итоге оказался заложником «свободного» мира искусства. Поэтому произведения стареющего драматурга отмечены такой трагической тональностью.

Иллюстрации

Хенрик Ибсен. Фото 1860 года.

Хенрик Ибсен. Фото 1863 года.

Сюзанна Ибсен. Фото 1866 года.

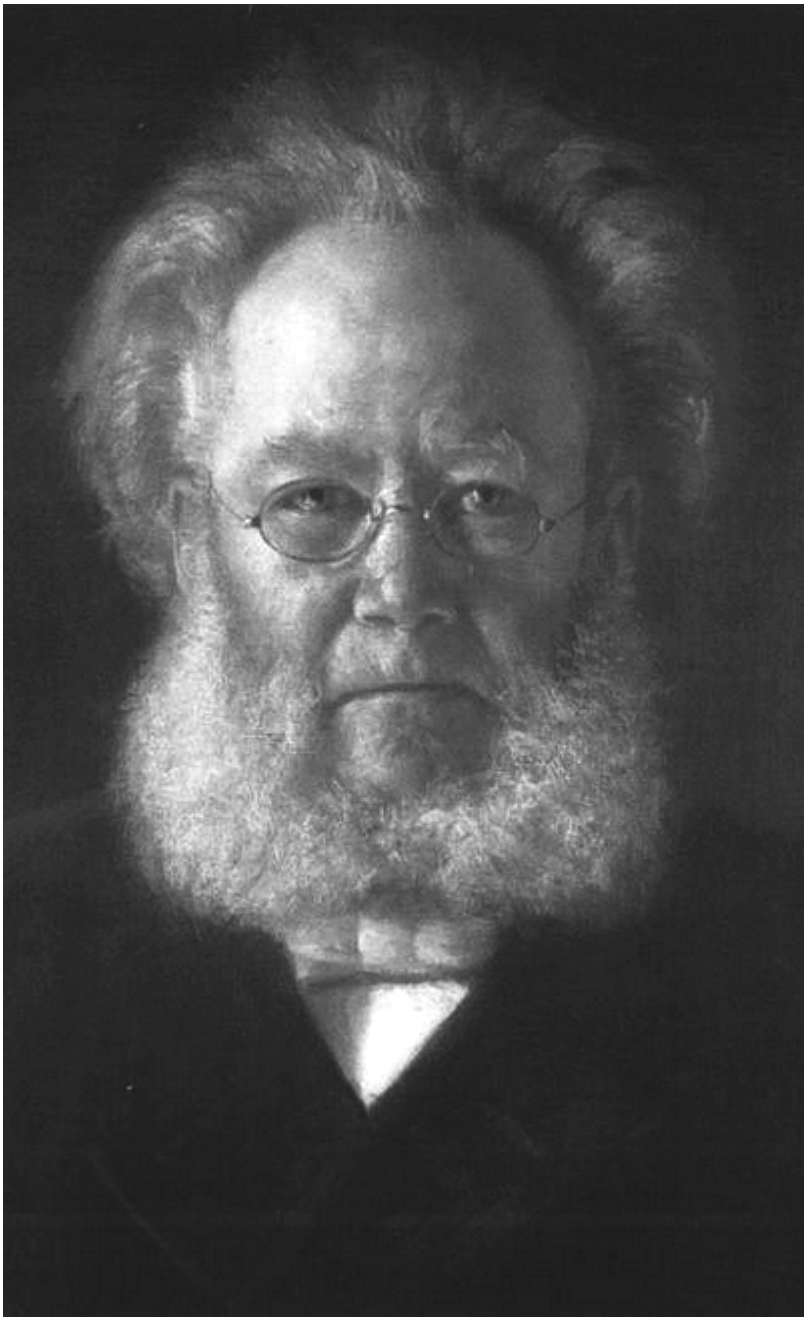
Хенрик Ибсен. Фото 1869 года.

Хенрик Ибсен. Фото 1870 года.

Хенрик Ибсен. Фото 1874 года.

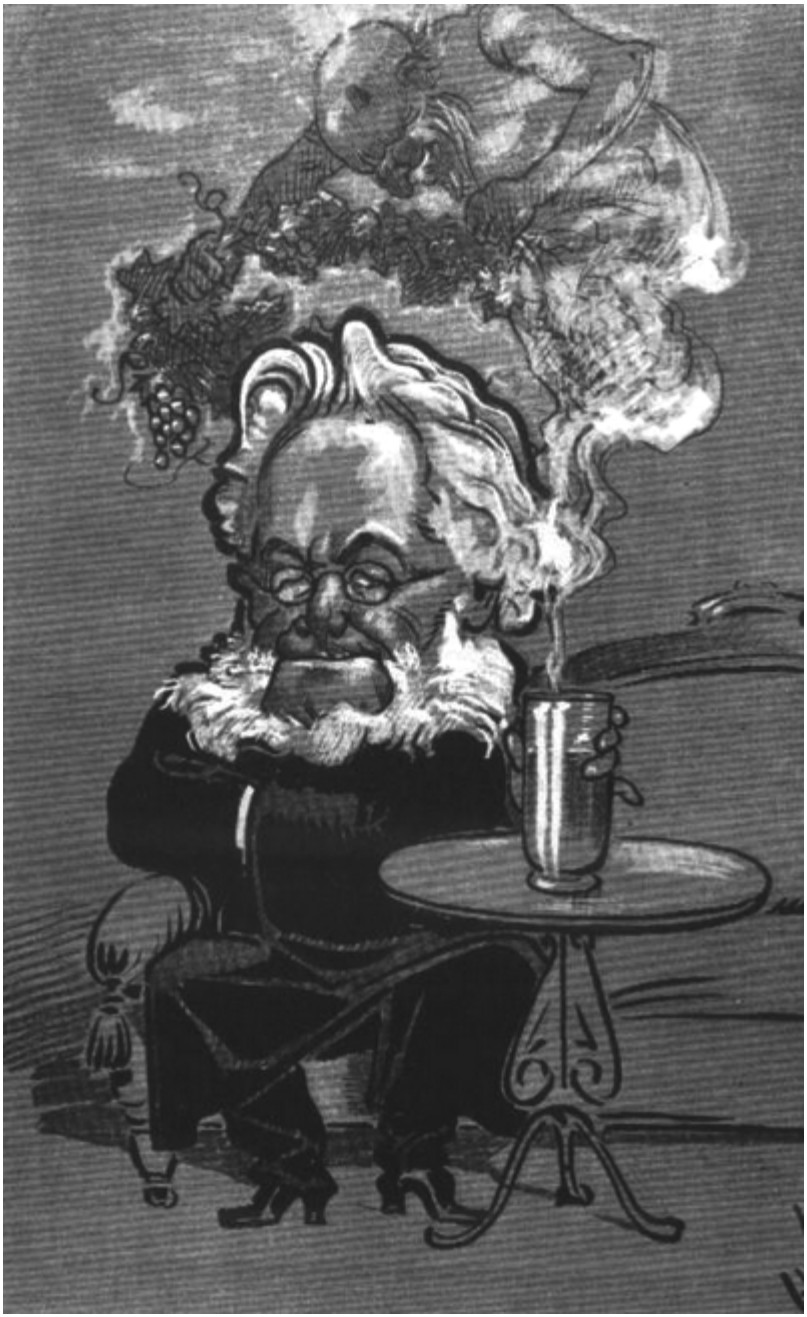
Хенрик Ибсен. Фото 1878 года.

Портрет Ибсена работы О. Орлика. 1879.

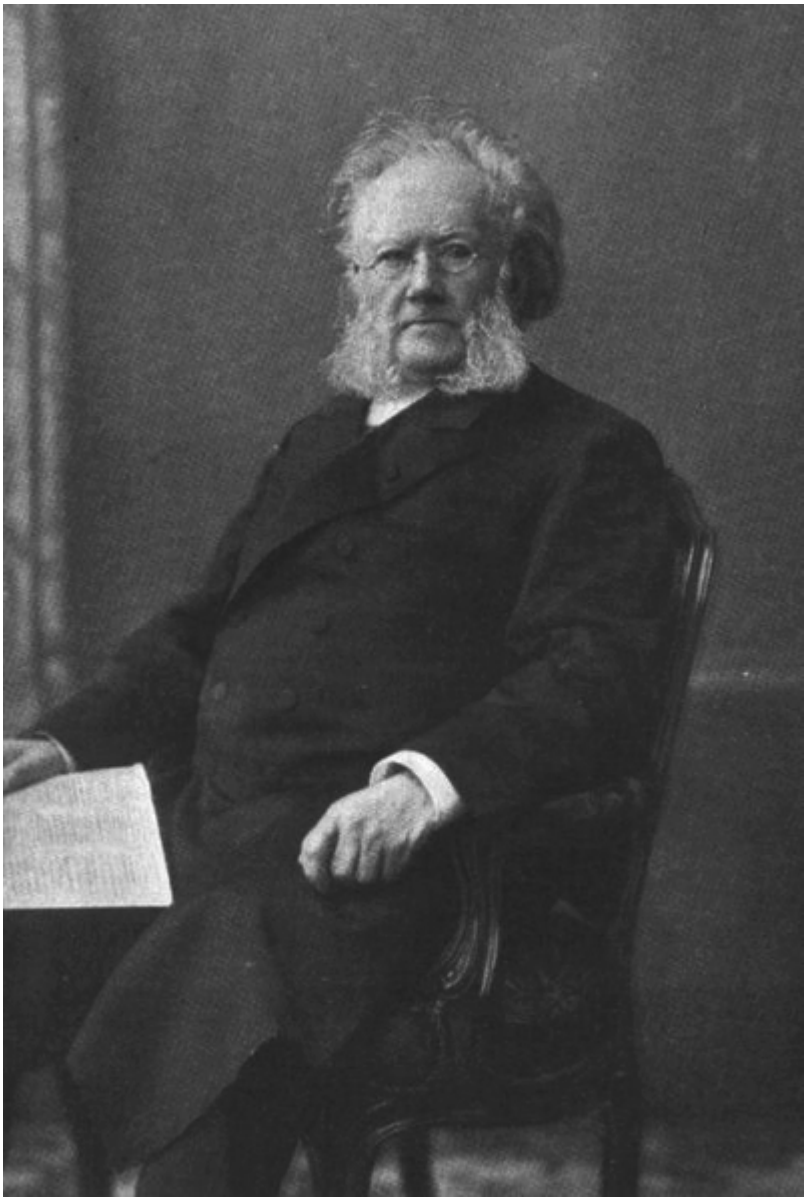


Портрет Ибсена работы Н. Гуде. 1891.

Портрет Ибсена работы Э. Вереншёлла. 1895.



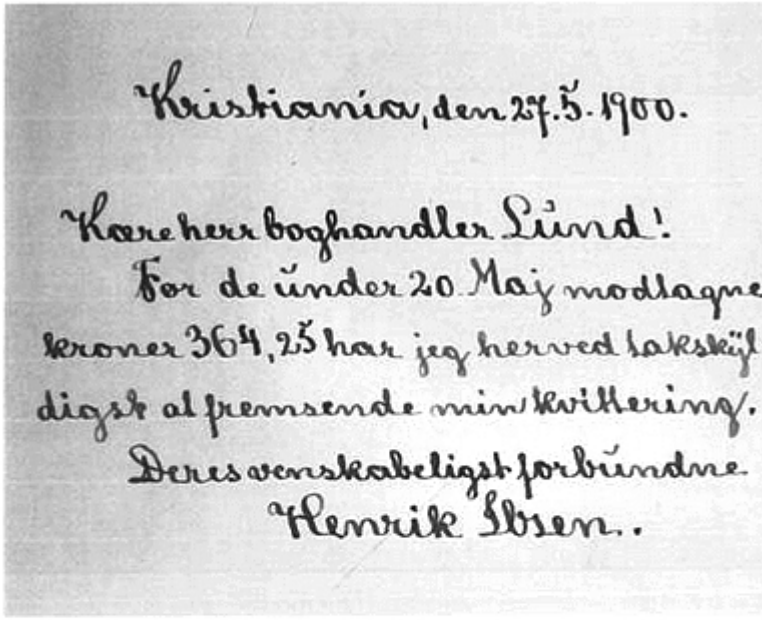
Карикатура на Ибсена О. Крона. 1 апреля 1898 года.



Хенрик Ибсен. Фото 1898 года.

Дом, в котором жил Ибсен (1895–1906). Открытка 1909 года.

Памятник Ибсену у здания Национального театра в Осло.
Памятник Ибсену у здания Национального театра в Бергене.

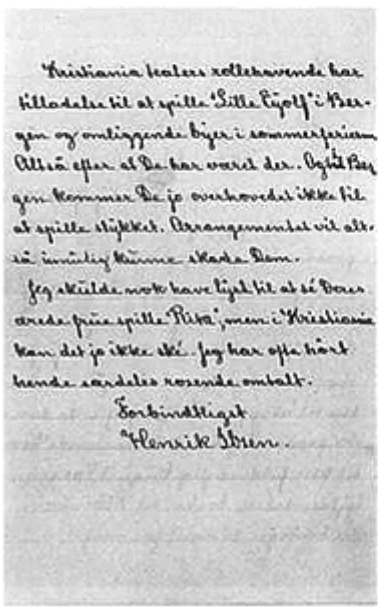


Kristiania, den 27.5.1900.

Kære herr boghandler Lund!

For de under 20 Maj modtagne kroner 364,25 har jeg herved takskyldigst at fremsende min kvittering.

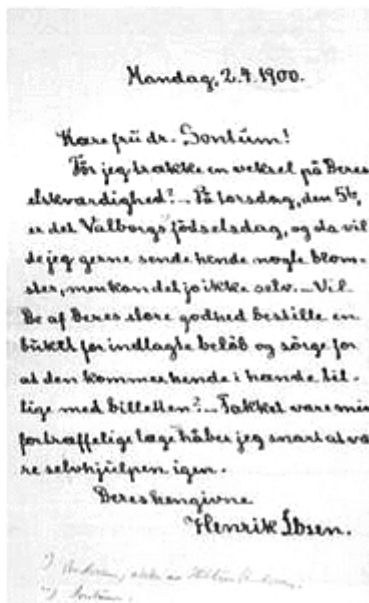
Deres venskabeligst forbundne
Henrik Ibsen.



Kristiania holder rettelsvende har tilladelse til at spille 'Lille Eyolf' i Bergen og omliggende byer i sommerferien. Altså efter at De har været der. Ogsaa Bergen kommer De jo overhovedet ikke til at spille skjøldet. Arrangementet vil altsaa imidlig kunne skades Dem.

Jeg skulde nok have lyst til at se Deres ærede frøken spille 'Rita', men i Kristiania kan det jo ikke skee. Jeg har ofte hørt hende særdeles rosende omtalt.

Forbindtligst
Henrik Ibsen.



Mandag, 2.4.1900.

Kære frøken dr. Bonnévie!

Tør jeg trække en overkjol på Deres elskværdighed? — Til torsdag, den 5te, er det Valborgs fødselsdag, og da vilde jeg gerne sende hende nogle blomster, men kan det jo ikke selv. — Vil De af Deres store godhed bestille en buket for indlagte beløb og sørge for at den kommer hende i hænde hellige med billetten? — Takket være min forbausende lange høide jeg smart at være selvhjulpen igjen.

Deres hengivne
Henrik Ibsen.

Автографы писем Ибсена. 1893–1900.

Hærmændene paa Helgeland,

Skuespil i fire Akter

af

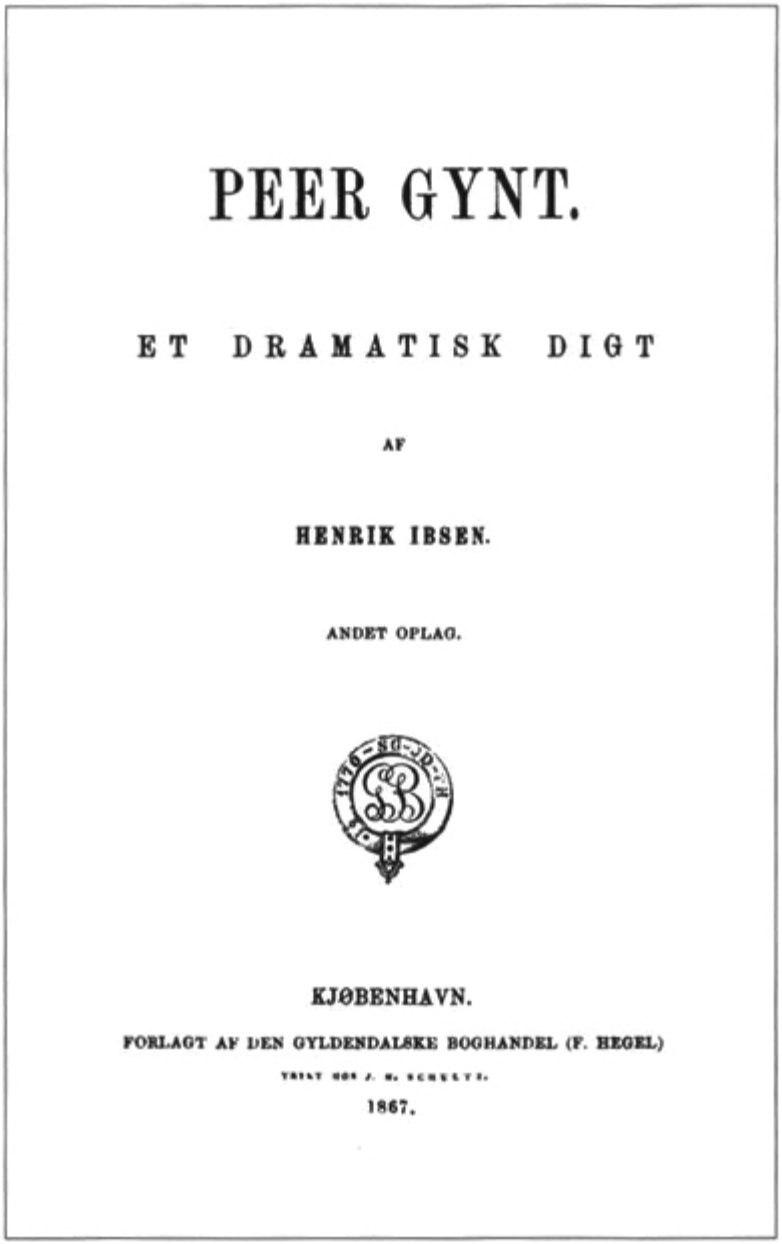
Henr. Ibsen.

Christiania.

Trykt og forlagt af H. J. Jensen.

1858.

Титул первого издания драмы «Воители в Хельгеланде». 1858.



PEER GYNT.

ET DRAMATISK DIGT

AF

HENRIK IBSEN.

ANDET OPLAG.

KJØBENHAVN.

FORLAGT AF DEN GYLDENDALSKE BOGHANDEL (F. HEGEL)

TRYKT HOS J. H. SCHULTZ.

1867.

Титул первого издания драмы «Пер Гюнт». 1867.

notes

Примечания

1

Эрик Вереншёлл (1855–1938) — прославленный норвежский художник.

2

Брандес Г. Скандинавская литература. Киев, 1902. В Норвегии вышла в 1891 году.

3

Письмо Петеру Хансену от 28.10.1870. Цит. по: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 689–690.

Здесь и далее тексты Ибсена цитируются по этому изданию, кроме особо оговоренных случаев.

4

Ингмар Бергман (1918–2007) — выдающийся шведский кинорежиссер и театральный деятель. *(Здесь и далее — примечания переводчика).*

Бергман И. Латерна магика. М.: Искусство, 1989. С. 191.

6

Эжен Скриб (1791–1861) — французский драматург, комедиограф и мастер изощренной, причудливо разработанной интриги.

7

Вольный стрелок *(фр.)*.

8

Пер Лагерквист (1891–1974) — шведский писатель, лауреат Нобелевской премии.

«Современный театр» («Modern Theater», 1918).

10

Дьёрдь (Георг) Лукач (1885–1971) — венгерский философ и литературный критик, один из теоретиков марксизма.

11

Петер Шонди (1929–1971) — немецкий филолог венгерского происхождения, теоретик и историк литературы герменевтического направления, теоретик современной драмы.

12

Антонен Арто (1896–1948) — французский драматург, поэт, актер, приверженец сценических экспериментов, в том числе и «театра жестокости».

13

Неужели это, собственно, и есть человек? *(Пер. с англ. Б. Пастернака)*.

14

На русском языке выходила под транслитерированным названием. См. сноску на с. 28 (В файле — примечание № 5 — *прим. верст.*).

15

Оге Хенриксен — датский литературовед, последователь Г. Юнга и Р. Штейнера.

16

Дистопия — противоположность утопии. *Фр.* dystopie, *англ.* dystopia (от древнегреческой приставки dis, обозначающей нечто трудное, противное, дурное, и слова topos — место). Один из модусов утопического мышления и соответствующего ему литературного жанра.

17

Георг Брандес (1842–1927) — датский литературный критик, представитель левой интеллигенции, возглавивший так называемое «движение прорыва», утверждавшее принципы реалистического, социально ориентированного искусства. Основной труд Брандеса — «Главные течения в европейской литературе XIX века» в шести томах (1872–1890).

18

Имеется в виду уния Норвегии с Данией, которая была расторгнута в 1814 году.

19

Фридрих Август Шлегель (1772–1829) — немецкий писатель, критик и философ, один из основоположников философии и эстетики романтизма. Роман «Люцинда» (1799) — самое известное из художественных произведений Шлегеля.

20

Магдалена Туресен (1819–1903) — известная норвежская писательница, прототип героини пьесы Ибсена «Женщина с моря».

21

Фальк (Falk) — сокол *(норв.)*.

22

Халвдан Кут (1873–1965) — норвежский историк и политик, автор двухтомной биографии Ибсена (1928–1929).

23

Лови день, лови момент (*лат.,* цитата из Горация).

24

Вигдис Юстад — профессор, историк литературы, автор многих статей и монографий о творчестве Ибсена.

Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 291.

Так проходит великолепие любви *(лат.)*.

27

Маркус Якоб Монрад (1816–1897) — профессор философии, последователь Гегеля.

28

Пол Боттен-Хансен (1824–1869) — норвежский писатель, критик, журналист.

29

Юхан Людвиг Хейберг (1791–1860) — датский писатель и критик, оказавший большое влияние на эстетику позднего скандинавского романтизма.

30

Германн Геттнер (1821–1882) — немецкий философ, историк литературы и искусствовед.

31

Осмунн Винье (1818–1870) — учитель, поэт, один из создателей лансмола, одной из форм литературного норвежского языка, созданной на основе народных говоров.

32

Пер Томас Андерсен — современный норвежский литературовед.

33

Фредерик Г. Кнудзон (1843–1917) — литературовед и искусствовед, знаток итальянской живописи.

34

Лаура Киллер (1849–1932) — урожденная Петерсен, история ее замужества послужила основой для пьесы «Кукольный дом».

35

Король Швеции и Норвегии (1799–1859).

36

Сигурд Хёст (1866–1939) — норвежский литературовед, автор монографии «Генрик Ибсен и его творчество».

В русском переводе — сатана.

38

Трагическая вина *(греч.)*.

39

Франсис Бюлль (1887–1974) — выдающийся ученый, историк норвежской литературы.

Bull F. Francis Bull forteller. København, 1963. S. 81.

41

Век расшатался, и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!

(перевод Б. Пастернака)

42

Этот театр был открыт в Копенгагене в 1883 году и назван в честь русской императрицы Марии Федоровны, урожденной датской принцессы Дагмар.

43

Камилла Коллетт (1813–1895) — норвежская писательница, автор социальных романов. Наиболее известный из них — «Дочери амтмана» (1854–1855).

44

Клеменс Петерсен (1834–1819) — сотрудник либеральной газеты «Федреланнет».

45

Довольно едкая характеристика, ср. главу о «Бранде». *(Примеч. автора).*

Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006. С. 52.

47

«Пер Гюнт» здесь и далее цитируется в переводе А. Шараповой.

48

Перевод В. Адмони (4: 590).

49

Средневековое моралите «Каждый человек» получило известность благодаря пьесе немецкого поэта — неоромантика и символиста Гуго фон Гофмансталя (1874–1929) «Jedermann Det gamle spill от Enhver» — «Старинное действо о Каждом человеке». С 1920 года и по настоящее время в Зальцбурге регулярно проводится одноименный театральный фестиваль.

50

Юхан Свердруп (1816–1892) — адвокат, политический деятель, член стортинга в 1851–1855 годах. Уле Рихтер (1829–1888) — юрист, политический деятель, член стортинга в 1862–1878 годах.

51

Уле Габриэл Уэланд (1799–1870) — представитель интересов крестьянства, боролся за усиление роли народного самоуправления. Член стортинга в 1833–1869 годах.

52

В тот период норвежский официальный письменный язык был максимально схож с датским. При этом многие норвежцы говорили на родных диалектах. Их речь в той или иной мере отличалась от речи датчан — и в лексике, и особенно в артикуляции и произношении.

53

Перевод А. П. Ганзен. *Ибсен Г.* Полн. собр. соч. СПб, 1909. Т. 4. С. 179.

Председатель правления театра в Кристиании.

55

Людвиг Хольберг (1684–1754) — великий датский драматург эпохи Просвещения, сопоставим с Мольером.

56

Перевод В. Г. Адмони (4: 560).

57

См. ранее в главе «Комедия любви» (В файле — глава «Буржуазный брак — конец любви: „Комедия любви“» — *прим. верст.*).

58

В русских изданиях этот подзаголовок обычно переводится как «мировая драма».

59

Адам Эленшлегер (1779–1850) — крупнейший представитель датского романтизма.

60

Герман Хеттнер (1821–1882) — исследователь в области литературы и эстетики, автор фундаментальных трудов.

Hettner H. Das moderne drama. Braun Schweig, 1852. S. 59.

62

Джеймс Макфарлейн (1920–1999) — крупный английский ученый-скандинавист.

63

Перевод А. Шараповой.

64

Историк, племянник прославленного автора Старшей Эдды Снорри Стурлуссона.

65

Фридрих Хеббель (1813–1863) — немецкий писатель, драматург.

Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 404.

Brandes G. Emigrantlitteraturen [1872]. København: Gyldendal, 1971. S. 15.

68

Рене Веллек (1903–1995) — американский литературный критик, компаративист.

69

Линда Нохлин (род. 1931) — американский искусствовед, идеолог феминизма.

70

Лоренц Дитрихсон (1834–1917) — норвежский писатель, автор трудов по истории культуры.

71

Софус Христиан Фредерик Шандорф (1836–1901) — датский писатель и поэт.

72

Элисе Ауберт (1837–1906) — норвежская писательница.

73

Нортроп Фрай (1912–1991) — канадский литературовед, автор монографий о Дж. Мильтоне, У. Блейке, Т. С. Элиоте. Его главный труд «Анатомия критики» (1957) лег в основу «мифопоэтического» направления в литературоведении.

74

Джон Стюарт Милль (1806–1873) — английский философ и экономист. Его самое известное произведение — «Эссе о свободе», где сформулированы причины, по которым общество, преследуя собственные жизненно важные интересы, должно обеспечить людям максимальную свободу от морального или физического давления.

75

Петер Орлог Шётт (1833–1926) — норвежский ученый-филолог, политический деятель.

76

Артур Миллер (1915–2005) — американский драматурги прозаик. Был женат на известной актрисе Мерилин Монро. Автор пьес «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера», «Суровое испытание» и др.

77

В 1894 году капитан французской армии Альфред Дрейфус, еврей по происхождению, был обвинен в шпионаже в пользу Германии. Следствие установило, что выдвинутые против Дрейфуса обвинения были сфабрикованы.

78

Орельен Мари Люнье-По (1869–1940) — французский режиссер и актер. Основатель (с 1893 года) и руководитель (до 1929 года) театра «Эвр» в Париже. Приверженец эстетики символизма.

79

«Йеппе с горы» (1722) — остросатирическая пьеса Людвига Хольберга, повествующая о крестьянине, оказавшемся в роли короля.

80

Альберт Отто Хиршман (род. 1915) — американский политолог и экономист.

81

Вацлав Гавел (род. 1936) — чешский писатель, драматург, диссидент, правозащитник и государственный деятель.

82

Цит. по кн.: *Høst E.* Vildanden av Henrik Ibsen. Oslo: Aschehoug, 1967. S. 138. Эльсе Хёст — известный норвежский литературовед. Ее монография, цитата из которой приведена выше, целиком посвящена пьесе «Дикая утка».

83

См. об этом главу «Диагноз доктора Реллинга».

84

Эрик Бентли (род. 1916) — известный англо-американский литературовед, критик, театральный деятель.

85

Петер Сонди (1929–1971) — немецкий филолог венгерского происхождения, теоретик и историк литературы герменевтического направления, теоретик современной драмы.

86

Йорген Хэуган (род. 1941) — норвежский литературовед, автор монографий о творчестве Ибсена и Гамсуна.

87

Элиас Тегнер (1782–1846) — шведский поэт, епископ, профессор университета в Лунде.

88

Теодор Зелдин (род. 1933) — философ и писатель.

89

Ричард Сеннет (род. 1943) — американский социолог.

90

Энтони Гидценс (род. 1938) — английский социолог.

91

Граф Мориц Прозор (1849–1929) — переводчик Ибсена на французский язык.

92

Кристина Стен — норвежская актриса.

93

По-норвежски — Хедда.

94

Перевод А. Шараповой. Хенрик Арнольд Вергеланн (1808–1845) — норвежский поэт, журналист, общественный деятель, один из зачинателей национальной литературы.

95

Майкл Мейер (род. 1922) — английский писатель, литературовед, переводчик.

Хильдур Андерсон — пианистка.

97

Хелене Рафф (1865–1942) — немецкая художница и писательница, с которой Ибсен состоял в переписке.

98

Эмили Бардах (1871–1955) — приятельница Ибсена.

99

Перевод А. Ахматовой.

100

Эрнст Мотцфельдт (1843–1915) — норвежский общественный и политический деятель, член Государственного совета (1891–1893).

Sol — солнце *(норв.)*.

102

Имя Хальвара также связано с преданием — легендой о человеке, обладавшем чудесной силой, которая побеждала смерть. Но Сольнес определенно не является героической фигурой. Его можно было бы сопоставить со святым Хальвардом — защитником женщин. Но герой никогда не прикасается к Хильде. Об этом следует помнить театральному режиссеру. *(Примеч. авт.)*.

103

Гамсун К. Мечтатели. М.: ОГИ, 2006. С. 190.

«Виноват Ибсен» *(англ.)*.

105

Перевод Т. Сильман.

Теа Бруун была возможным прототипом Агнес.